

数据加载失败，请稍后重试！



数据加载失败，请稍后重试！

高名潞　　中国艺术研究院硕士，美国哈佛大学博士。美国匹兹堡大学艺术史及建筑史系教授，四川美术学院特聘教授。主要英文著作有：*Inside Out: New Chinese Art* [University of California Press, 1998] 和 *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* [Buffalo Academy, 2005]。中文著作有：《中国当代美术史 1985—1986》[合著]、《中国前卫艺术》、《中国极多主义》和《另类方法，另类现代》等。策划的重要展览有："中国现代艺术展"[1989]、"Inside Out: New Chinese Art"[1998]、"丰收：当代艺术展"[2002]、"中国极多主义"[2003] 以及"墙"[2005] 等。

朗朗書房
long-long Book House
网址：www.longlongbook.com
发行热线：010-8250 3022

关于本书

本书是一本史料翔实、方法独特的当代美术史著作。作者试图把现代性研究与艺术史写作有机结合在一起，提出了中国现代性的“整一性”特点，并且以中国现代性的差异性作为一种方法论，以“墙”的空间观念为依托，分析中国现代性作为一种空间意识如何不断地建构中国现当代艺术的历史和边界。书中涉及许多中国现当代艺术研究中的重要问题，比如，中国先锋艺术如何在双重体制的复杂空间中生存；现实主义艺术在迅速变化的社会中如何调整其再现的哲学；传统符号怎样被挪用为当代艺术空间；中国的观念艺术如何整合禅宗和反艺术理论，以求跨越艺术和生活的边界；当代艺术如何“虚拟”现代都市奇观及其错位现象；怎样认识处于全球文化冲击下的文化“边缘人”和“女性艺术”现象等。

策　划：阳光谷文化
email:company@sunvale.net
著　者：高名潞
特约编辑：王　联
责任编辑：孟庆晓
装帧设计：朱　锷
设计制作：贾　鑫

高名潞 著



墙

中国当代艺术的历史与边界

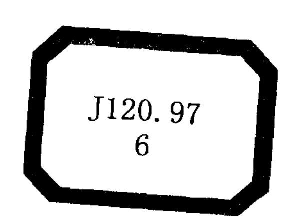
中国人民大学出版社

The Wall

Reshaping Contemporary Chinese Art



ISBN 7-300-07275-5/J·203
定价：98.00元



墙：中国当代艺术的历史与边界

高 名 潞

图书在版编目(CIP)数据

墙:中国当代艺术的历史与边界/高名潞著.
北京:中国人民大学出版社,2006
ISBN 7-300-07275-5

Ⅰ.墙…
Ⅱ.高…
Ⅲ.美术史—中国—20世纪
Ⅳ.J120.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 035338 号

朗朗书房

墙:中国当代艺术的历史与边界

高名潞 著

出版发行	中国人民大学出版社		
社　　址	北京中关村大街 31 号	**邮政编码**	100080
电　　话	发行热线:010-82503022 编辑热线:010-82503013		
网　　址	http://www.longlongbook.com(朗朗书房网) http://www.crup.com.cn(人大出版社网) http://www.ttrnet.com(人大教研网)		
经　　销	新华书店		
印　　刷	河南省瑞光印务股份有限公司		
规　　格	183 mm × 280 mm　16 开本	**版　　次**	2006 年 8 月第 1 版
印　　张	21.625	**印　　次**	2006 年 8 月第 1 次印刷
字　　数	180 000	**定　　价**	98.00 元

目 录

序 9

第一章 **中国现代性的另类逻辑** 13

本书构架 14

中国当代艺术的前卫意义 17

关于中国当代艺术研究的方法论问题 25

第二章 **墙里墙外：前卫生存空间的变迁** 31

20世纪70年代末和80年代：征服政治空间的前卫意识 34

20世纪90年代：画家村与公寓艺术 47

美术馆时代："墙"的消失？ 58

第三章 **真实与虚妄：从"人道"、"人文"到"人态"**

——中国当代社会现实主义艺术的变迁 61

"人道"——再现真实的人生：后"文化大革命"时期的写实艺术[1978—1984] 64

"人文"——寻求理想真实："八五美术运动"中的现实超越主义 70

"人态"——消遣片段真实：20世纪90年代的"状态"写实主义 91

结论 107

第四章　融合生活与艺术：中国观念艺术二十年　109

理的陈述："八五美术运动"中的观念艺术　112

物的自语：20世纪90年代的中国观念艺术　139

结论　155

第五章　人"妖"同体：中国当代行为艺术中身体的仪式化特征　157

公共身体　162

"受难"身体：以艺术的名义死亡　168

"私有化"身体　173

中国行为艺术的"仪式化"特征　178

第六章　重构历史记忆：20世纪中国艺术中的长城　185

象征意义的诞生　188

哀悼记忆：呼唤民族魂　193

修复记忆：重塑全球化时代的中国身份　200

第七章　错位与变形：中国当代艺术中的都市社会空间　209

都市奇观　210

都市与人间　215

都市与肉体　226

都市与记忆　232

结论　237

第八章　当代“边缘人”和中国女性艺术 239

当代“边缘人” 242

中国女性艺术 256

结论 273

中国当代艺术大事记 [1976—2004] 275

图版 291

序

这本书的内容是我策划的主题展“墙”[2005]展览图录的中文部分。读者可以发现，尽管本书是按照展览的主题“墙”的空间和边界的观念去安排每一章的内容，但它实际上是一本关于中国当代艺术发展历史的小书。“墙”是我对中国现代性的空间性特征的隐喻，借着它我想将自己这些年对中国20世纪和当代艺术的清理和反思整理出来，并以此为契机引起讨论。

需要说明的是，本书的大部分文字是由我的英文原稿翻译过来的。本书最初的写作旨在兼顾中英文读者。因为考虑到大多数西方读者对中国当代艺术并不熟悉，我不能将主要篇幅放在批评、分析和议论方面，而必须以较大的篇幅梳理和叙述历史事实。这样可能会导致对一些问题的讨论不能集中和深入展开。不过我还是尽量把历史的叙事和问题的讨论统一在“墙”的叙事结构之中。

读者可能会问：“什么是中国的当代艺术？怎样界定中国当代艺术？”对于这个问题，很难用简单的几句话回答。因为，当我们界定它的时候，我们必须得把中国过去几十年的艺术现象放到被西方影响了近一个世纪的历史背景中去检验，不能只从我们自己的本土背景去考虑。单就中国本土情境而言，过去三十年的中国艺术，先是经历了“文化大革命”后的民主自由主义思潮的洗礼，而后，在最近的十几年中，中国当代艺术迅速而彻底地融入了全球的展览和艺术市场的系统之中。国际体制化已经成为中国当代艺术的发展基础。所以，中国的当代艺术既不能从单向的纯粹美学和文化学的角度去界定，也不能完全从自身的社会背景去界定。

在这本书中，我试图从现代性的角度分析中国当代艺术。我认为，中国现代性的特点是“整一性”而非西方的二元分裂性。而

"整一性"的本质就是母体文化和异质文化之间的错位和整合。正是这种错位决定了中国当代艺术家特定的视觉经验和表现方法，这个角度也正是我过去二十多年个人经历的体悟和结晶。我亲身参与了20世纪80年代的思想解放运动和文化热的大讨论，特别是"八五美术运动"的批评和组织活动。90年代，我先是在哈佛大学将自己隔离起来，试图深入了解西方的美术理论，观察西方的艺术实践。而后，又与西方的批评家和美术馆系统合作策划中国的当代艺术展览，同时面对不同读者撰写艺术批评文字。我尽量使自己站在一个文化"错位的"视角去分析中国现当代艺术，在这种视角中，我们会发现，人们［包括艺术家］通常所说的艺术品的"真实"表现常常与真正的现实相矛盾。当然，这本小书只是在这个方面的一点尝试而已。

目前，在艺术被彻底体制化和重商主义的冲击下，中国艺术理论的学术建构尤显重要。另一方面，在文化界和艺术界，现在有很多人都已经感到，中国当代艺术，或者是我们所说的中国"前卫"艺术正面临着危机。一方面，中国当代艺术目前在国际市场上似乎很"火"，各种私人和官方的展览空间纷纷崛起，进入了艺术机构相互竞争的"春秋战国"时代。另一方面，艺术已经逐渐丧失了早期前卫的理想主义和参与文化建设的力量和信心，并与流行文化中的即时享乐、瞬间梦幻和消费至上合流成为艺术的主潮。这景象颇似朱熹有感于南宋诗坛萎靡时所说"只看如今，称金注量，做两句破头，是多么衰气"。很多人也在为此忧虑。我想其原因是中国当代艺术中正在日益增长的媚俗趋势：一方面是时尚媚俗——包括政治和商业的媚俗，另一方面是学术批评媚俗——方法观念贫乏以及由此产生的庸俗社会学的泛滥。

所以，我希望和大家一道去寻找一种失掉的人文精神，一种在全球化、市场化和体制化一统天下的时候仍然可以独立奋战的艺术精神。本书所描述的艺术现象是过去三十年的客观存在，但并不完全代表我的价值观。我并不回避有些人会说我有"八五情结"，但是，我也无意用一些"宏伟辞藻"向读者做陈旧的"布道"宣示。因为，多年的现实使我们知道，重要的是如何继续"先锋"的理想以及脚踏实地建树方法论，非此不能宣示那种真正的人文理想，这也是我在描述历史和艺术作品时的关注点。当我对艺术

作品进行批评的时候，我不仅分析它们的意义，同时更重要的是提醒读者注意那种表达的方法。

我有一个梦。我希望中国的当代艺术不只是展品和商品，它应该成为与科学、宗教和哲学一样能够对中国和世界的文化发生积极影响的领域。乌托邦会导致集权，我们曾深有体会。但是，人类理想精神的存在又离不开乌托邦。没有乌托邦的人类是拜物教的动物。艺术最能接近乌托邦，但是也最容易成为拜物的牺牲品。中国的当代艺术目前正面临着这样进退两难的阵痛。

感谢中国人民大学出版社出版此书。也非常感谢北京阳光谷对此书的大力支持和帮助。特别要感谢王联女士，她不但全面负责本书的出版事务，同时还承担了大量的文字编辑和校对工作，在理念上和技术上，都对本书付出了远远超出出版事务之外的大量心血。我感到她的投入也是为了一种人文精神。也感谢朱锷，他为本书做了充满理念的设计。同时也感谢冰逸、武宏和其他为本书付出心血的编辑和设计人员。由于本书的许多章节是从我最初的英文原稿翻译过来的，在此，还要特别感谢以下翻译人员：刘立彬、周文瑞、韩殊丽、卢雪红、蒋玲、孙前等。

高名潞

2005年12月

第一章

中国现代性的另类逻辑

本书构架

本书分为两大部分。第一部分是历史描述，包括第一章至第五章。第二部分是有关“墙”展的主题讨论，包括第六章至第九章。在第一部分中，我们试图用历史描述的方式回答“什么是中国当代艺术”的问题，并从中国当代艺术本身所关注的问题及其与西方当代艺术的区别这两个角度去分析它。在第二、三、四、五章中，我们将从“社会现实主义绘画运动”、“反艺术的观念艺术”、“仪式化的行为艺术”和“中国前卫艺术的生存空间”等几方面勾勒过去二十多年中国当代艺术的发展。媒材的变化和发展对于过去二十年的中国当代艺术有着特殊的意义，其意义往往还不只在材料本身，而是具有强烈的主题意味。比如，绘画虽然是一种最为传统的艺术形式，但在中国，由于社会主义现实主义传统仍深深地影响着当代艺术家的创作，20世纪90年代中期相继出现的一些绘画潮流，如“伤痕”、“乡土”、“理性绘画”、“新生代”、“政治波普”和“玩世现实主义”，它们确实在反映中国的社会现实，尤其是政治现实方面起到了重要的作用。其原因在于，旧有的社会主义现实主义的教育系统，在中国，它的写实技巧和写实主义图像学原理始终发挥着在其他任何国家和地区所没有的作用。尽管摄影在20世纪90年代末开始流行，绘画与社会现实的关系仍然是当代中国艺术家的主要关注点之一。

行为艺术在今天的西方当代艺术中已经很少见，但在中国它仍然是最受人瞩目的艺术形式之一。解读中国的观念艺术，必须了解中国前卫艺术家对生活与艺术之间关系的理解。与西方观念艺术相比，中国的观念艺术更为反美学和反艺术，并且与传统文化思想，比如禅宗、修行等有着更多的联系。在中国文化中，“身体行为”本身已经包含有强烈的社会意义，这决定了中国当代行为艺术的社会冲击性和仪式化、庆典化的形式感，从而形成了中国行为艺术自身独特的面貌和历史。

从社会的角度去观看中国当代艺术的生产方式和艺术家的社会互动方式，可以发现中国前卫艺术的活动不完全是个人工作室形式的，它在很大程度上是一种群体互动的、与社会环境有着紧密联系的社会化创作形式。因此，如果说在社会和艺术之间有一堵墙的话，那么在过去二十年的中国当代艺术实践中，艺术家总是在努力跨越这堵墙。艺术与社会不是分裂或二元分离的，而是统一的，这决定了中国当代艺术特有的现代性。

过去二十年的中国当代艺术中有一个有趣的现象，即绘画与观念艺术的对立。中国当代艺术的媒材运用越来越多样，但我们仍然可以

将它分为两大类：一类是平面的，如绘画和摄影，另一类是装置、行为等组成的观念艺术。从1985年开始，这两类艺术总是平行地发展，形成了两个基本的潮流。绘画似乎比观念艺术更为关注直接的社会表现，并总是最早敏感地反映社会的表情。然而，它也很快地走向腐败，被市场所征服。而观念艺术虽然看似与社会性无关，然而，从“八五美术运动”开始，它一直承担了双向的责任，即社会批判和自我批判的责任。观念艺术对社会的批判是思辨化的和反体制化的，并不具体体现在内容方面，比如，黄永砯、吴山专等人在20世纪80年代的观念艺术就具备了对社会和对前卫艺术自身虚幻性的双重批判。而这一作用又在90年代初的“公寓艺术”中体现出来。面对“政治波普”和“玩世现实主义”的迅速市场化，以及官方艺术机制对前卫艺术的排斥，“公寓艺术”以其特定的形式出现，既批判前卫艺术自身，同时也回避来自某些方面的压力。当然，无论是从事平面的、还是从事观念艺术创作的艺术家，每一代都存在着放弃最初的前卫理想而走向失落或堕落的现象。但总是有少数人站出来继续承担上述责任。从前卫艺术的角度看，前者可以说是批判社会的前卫，后者则是既批判社会，同时也自我批判的前卫，因为它面对社会，也面对前卫本身。

本书第二部分是对“墙”展的讨论。讨论的主题集中于“空间”和“边界”中“墙”的概念。尽管展览中的“墙”是多样的，有历史的墙[如长城和柏林墙等]，也有现实的都市的墙和观念的墙[文化身份和美学的边界等]，但我们的讨论将集中在“现代性”或“当代性”这一问题之上，即中国当代艺术家是如何将这多种意义的“墙”重新塑造为具体的艺术空间，以及艺术空间又是如何与当下现实的生活空间发生关系。例如，长城在中国现代历史之早期被塑造成一个民族的象征符号，而它的符号意义又在不同的历史时期和文化情境中发生着变化，并且被重新塑造。由此，长城既是建筑遗迹，更是中国人文化身份的能指符号。而当代中国艺术家又是怎样在艺术中用错位和变形的手法隐喻都市现代化所带来的都市生活和社会阶层的迅速嬗变？在美学方面，传统的东方与西方、古典与现代的美学标准是怎样在当代失去了边界判断的标准？面对西方女性主义的冲击，中国女性艺术又是如何进行自我身份的确定？这些讨论都不可避免地涉及现代性、当代性和全球化的问题，同时也涉及当代艺术中的时间与空间问题。

中国当代艺术的分期

本书对中国当代艺术的讨论建立在这样一个历史分期的基础上，即它的发展可以分为四个阶段。

一、后“文化大革命”时期[1976—1984]。这一时期的当代艺术现

象主要由两种不同的学院主义潮流组成。一种是以探讨形式美或“抽象美”为主导的倾向，另一种则是以“伤痕”、“乡土”为代表的批判现实主义绘画潮流。同时，从1979年开始，还出现了“星星画会”、“无名画会”等自发的艺术群体活动。

二、“八五美术运动”时期。1985年至1989年，它经历了发生、发展到结束。这是一次典型的中国式的前卫艺术运动，其间出现了许多艺术群体活动，艺术家全身心投入对“现代性”的诉求和对各种艺术语言[现代与后现代、传统与西方等]的探索。无论从观念语言，还是从艺术社会学的角度看，它都是中国当代艺术中的一个革命性突变现象。

三、20世纪90年代的艺术，即多极前卫的发展时期。90年代前期的“新生代”、“政治波普”、“ 玩世现实主义”等成为引起国内外关注的绘画潮流。90年代中期前后出现了以“公寓艺术”为代表的替代空间的“前卫艺术”，并且发展到90年代末。

四、 20世纪90年代末至今，为美术馆时代。由于各种官方展览[如上海双年展、广州三年展、北京双年展]的举办，以及威尼斯双年展中国馆的出现，各级官方美术馆逐渐成为中国当代艺术的主要竞技场地。美术馆与“实验艺术”在体制与理念上都达到了统一。由于美术馆的国际视野和国际操作，“实验艺术”在艺术的形式和展示方式上已经彻底国际化、多样化，但其前卫性也因此而终结。

中国当代艺术的前卫意义

当我们论及中国当代艺术时，这里的“当代”是过去二十多年的新艺术现象的总称。而当我们说中国当代艺术的“当代性”时，它指的是中国当代艺术中符合时代发展进程的那些特性，也就是它的时代性。在中国的本土语境中，我们时常又称这种时代性为“现代性”。因此，在中国语境中的这个“现代性”不能理解为在欧美语境中的“前现代”、“现代”和“后现代”中的那个“现代”。也就是说，中国的“现代性”更多的是指时代精神，而不是具体的时期概念。所以，无视欧美时代的时间逻辑[现代和后现代]，注重特定的时间和具体的空间，以及当下社会价值的选择，这些都是中国“现代性”的特点。这种特点实际上从20世纪初就已经出现，甚至在21世纪初全球化的中国，“现代”仍然是人们常用的词语，如“现代时尚”、“现代都市”、“现代风貌”、“现代设计”，等等。当然，这些都是意指现时的和当代的，而非现代主义的或欧美20世纪上半叶的现代时期。

“前卫”性及其定义

在中国的语境中，不同时期都有这个“现代性”的代名词，比如“新潮”、“前卫”、“先锋”、“实验”等，可以用来表示具体艺术实践领域的“现代性”或“当代性”。

最近一个时期以来，一些策展人也开始试图以“实验艺术”[Experimental Art]来代替“前卫艺术”或“先锋艺术”[Avant-Garde]，试图对中国当代艺术进行重新界定。其意图大概是要质疑，我们是否有必要仍然用“前卫”这一在西方已经过时的概念来描述中国当下的新艺术，或许也有追问中国目前是否还存在“前卫艺术”的意思。他们或许认为“前卫”太过于政治化了，因此，这里可能也有避免与当下官方体制发生冲突的考虑。但是，“实验艺术”这一概念就像“前卫”一样，也是从西方来的。至少在20世纪60年代，西方已有人用“实验艺术”去界定那时的新艺术。我们认为，“实验”这一概念不能概括过去二十年的中国当代艺术，因为与“前卫”相比较，它显得太被动，缺少方向。重要的不是实验本身，而是实验什么，有价值的“实验”显然不能只是媒材和艺术风格的“实验”，而是具有某种批判性，无论是语言的批判，还是社会的批判，在目前全球化和体制化的冲击中，以及中国当代艺术的实验方向并不明确的情况下，这一点显得尤为重要。实际上，在中国，“实验艺术”的提法最早出现在1990年年初由冯博一、钱志坚等人编写的《中国实验艺术大事年表》当中。而后，“前卫”

和“实验”时常被20世纪90年代的中国艺术家与批评家用于描述各种新艺术现象。“实验”相对于“前卫”要中性，虽然它也有“求新”的意向，它也可能有一种开拓边界和自甘“边缘化”的意向，但“实验”的边界走向是不明确的。从一开始，“实验”就有一种主观意向的不确定性，一切将有待于实验的结果，有待于主观与客观条件结合的偶然性，所以，它很灵活。这一点可能很适合90年代中国复杂的国际化、市场化的现实。但用“实验艺术”去描述20世纪70年代末和80年代的中国当代艺术显然是不适合的，即便用它描述90年代前半期以“公寓艺术”为代表的替代空间的“地下”艺术也不尽妥帖。它更不能被用于描述90年代的“政治波普”、“玩世现实主义”、“新生代”等目标明确的面对现实生活的绘画现象。

相反，“前卫”应当更适合中国当代艺术的“当代性”价值。因为“前卫”是有选择的，并具有方向明确的批判性。这种批判性是两方面的综合，即社会的批判和自我的批判， 缺一不可。自我的批判是针对“前卫”自身阵营的保守和腐化的批判，是对无生命力的艺术方法和语言的批判。所以，“前卫”具有明显的批判性和反抗性。我们可以从权威的“前卫”艺术理论家波吉奥利[Renato Poggioli]对“前卫”特点的描述中看到中国前卫艺术的类似特性。[1]

进一步说，中国艺术家在过去二十年中对“前卫”一词的运用本身已经成为中国当代艺术史的一部分。20世纪80年代，在中国艺术家的理解中，“现代”即“前卫”，“前卫”即“现代”。同时，还有很多类似“新潮”、“新具象”、“新野性”等“现代”的代名词。“现代”是80年代艺术群体的主要用语，很多自发的前卫艺术群体都用“现代”一词为自己的展览和群体命名。比如，“厦门达达”虽然提出“后现代”的观念，但他们在1985年和1986年的展览仍然用“现代”命名。[2] 艺术家和批评家开始频繁使用“前卫”一词始于1989年2月的“中国现代艺术展”[China/Avant-Garde]。有意思的是，展览的中英文名称的用词并不同。这或许说明了当时的艺术家和批评家对“现代”和“前卫”对等关系的理解。中文的展览题目叫“中国现代艺术展”，直译应该是China Modern Art Exhibition。但组织者翻译为China/Avant-Garde Exhibition，即中文的“中国前卫艺术展”。[3] 对于中国和展览组织者而言，在英文里用“现代艺术”去界定中国当代新艺术现象会引起误解和混乱，因为对于西方艺术家和批评家来说，“现代艺术”更多地是指西方20世纪上半叶的“现代主义”潮流。然而，对于中国艺术家而言，“现代”和“前卫”是一回事。事实上，“前卫”和“现代”的概念在20世纪70年代后现代主义兴起时均已经死亡。但在中国的背景中，“前卫”仍然有意义，因为它意味着冲破束缚。相反，对于中国

1　波吉奥利在其1962年的《前卫理论》一书中总结了前卫的四个特点。彼得·克里斯藤森[Peter G. Christensen]又根据波吉奥利的原文总结引申出后者关于前卫的四要素的定义：[1]行动主义：沉迷于“崇尚活力、行为意识、运动激情和超前向往”的自我冲动；[2]对抗主义：对现存的所有事物抱有抗争态度；[3]虚无主义：一种“先验式的对立主义”，“不但能够从运动的胜利中获得喜悦，更从克服障碍中获得更大的快乐：捕获对手、摧毁行进途中的路障等等”；[4]悲剧情怀：在一种集体的“超越现实经验的行为主义”运动之中去“直面那为未来的成功而无名地奉献牺牲的自我毁灭”。[Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968,pp.25-26] 我曾经将这一特点与中国“八五美术运动”的前卫艺术进行比较。这种精神很像“八五美术运动”的前卫精神。但是，西方的前卫敌对的是中产阶级的商业社会及其趣味，而中国前卫面对的则先是旧的意识形态，后是新兴的商业物质主义。所不同的是，中国的前卫处在一个更加复杂的本土和全球的互动关系中。

2　见高名潞等：《中国当代美术史1985—1986》，335~352页，上海人民出版社，1990。其他参与此书的作者为：周彦、王小箭、舒群、王明贤、童滇。

3　当时这一大型展览只出版了一本小图录，除了我写的关于中国“现代艺术”的一段话外都是图。当时负责图录编辑的主要是周彦。侯瀚如参与了英译工作。参见《中国现代艺术展》画册，桂林，广西人民出版社，1989。

当代艺术而言，“现代”、“后现代”或“当代”的时间逻辑性并不存在。可以说，在20世纪80年代至90年代初的特定社会空间里，“前卫”一词准确地描述了中国艺术家的身份。

故我们需接受这样一个基本的事实前提，即从20世纪80年代开始至今的二十多年，中国的艺术家及批评家一直在使用“前卫”一词定义中国当代的新艺术。这个词的使用，包括中国人对它的误解性运用和西方对中国“前卫艺术”的解释本身，已经成为中国当代艺术史的一个组成部分。而且，当中国的艺术家开始使用这一概念时，它原本来自欧美现代主义的前卫意义就已经改变了。它原本的美学与政治分裂的二元意义在中国被赋予了美学与社会意义的一元整合性。

几乎西方所有的关于“现代性”和“前卫”的权威理论都认为西方有两个不同的“现代性”[modernity]和两个对立的“前卫”[avant-garde]概念，即有两个完全相反的“现代”与“前卫”：政治前卫[political avant-garde]对立于文艺前卫[artistic-cultural avant-garde，如波吉奥利所说]，社会学前卫[sociological avant-garde]对立于美学前卫[aesthetic avant-garde，如比格尔、卡林内斯库和哈贝马斯所言]。根据这一学说，政治前卫的先驱是乌托邦社会学家圣西门[Saint Simon]，他首先将“前卫”这一军事术语用于艺术，主张艺术家应同战士一样，在社会政治中扮演冲锋陷阵的重要角色。[4]而浪漫主义旗手波德莱尔则提出了一个新的艺术方向——审美的现代性，以同资产阶级社会中物质主义的现代性相抗衡。这种物质主义的现代性主张进步、高科技、高消费、时间的可计算性，等等，其代表是中产阶级的媚俗文化。波德莱尔的美学现代性或美学前卫则主张艺术家疏离或自我放逐于这一中产阶级的物质化社会之外，在象牙塔之中寻找真、善、美。这种有关现代和美学前卫的描述，或多或少受到了青年马克思有关资本主义社会的异化理论的影响。[5]马克思主义有关资本主义社会异化现象的阐述由存在主义继续发展，而最终为后现代主义理论所继承，如当代流行的“文化产业”[cultural industry]理论。马克思的异化理论常被西方学者用来描述现代主义者，特别是前卫艺术家，称他们为反叛资本主义社会的、颓废的少数派，称他们的艺术是与大众流行文化格格不入的精英艺术。[6]

自此，美学前卫和审美现代性就成为西方现当代艺术的主流。哈贝马斯在描述19世纪浪漫主义精神激发了美学的现代性和社会的现代性之间的分裂后进一步指出，美学的现代性与资本主义社会的现代性，这两种现代性之间的分野最初是由法国启蒙哲学家所倡导的社会现代化工程的结果。[7]这项社会现代化工程在马克斯·韦伯[Max Weber]那里亦被称做“理性化”[rationalization，或译为“工具理性”]。韦伯认为文化现代性的特征是将宗教和形而上学的内容肢解为三个独立的领域，即科学、

4　在19世纪早期的乌托邦社会学家圣西门那里，“前卫”一词不单用于艺术本身，也用以形容艺术家在社会中的进步角色。“是艺术家作为先锋解救了你们，艺术辉煌的使命是调动社会中的积极力量，一种真正虔诚的力量，强有力地推动着知识界前行。”引自理查德·V·韦斯特《前卫：前进的步伐》一文。[Richard V. West,"The Avant-Garde: Marching in the Van of Progress," in S.A. Mansbach, *Standing in the Tempest: Painters of the Hungarian Avant-Garde, 1908-1930*; Cambridge, MA: the MIT press, 1991, p. 11], from Henri de Saint-Simon, *Opinions Litteraires, Philosophiques et Industrielles*, Paris, 1825]

5　波吉奥利等学者探讨了西方前卫艺术如何将审美的现代性的最初原则转化为完整的前卫艺术的修辞学。彼得·比格尔[Peter Burger]从体制自我批判的角度描绘了审美现代性的历史作用。换言之，前卫先锋们追随了美学主义的基本趋势，即在资本主义社会中展现出不与日常生活同流合污的独特个性。见彼得·比格尔《先锋派理论》，商务印书馆，2002。[Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press,1984, pp.15-20] 此外，卡林内斯库[Matei Calinescu]延续了波吉奥利对西方前卫艺术的基本分类的阐述，将前卫和现代性拓展到意识形态的层面，把波吉奥利描述的前卫艺术本质的四个组成部分拆解为现代性的五张面孔，并把后现代的一些特点也囊括进现代性之中。见马泰·卡林内斯库：《现代性的五张面孔：现代主义、前卫思想、颓废、媚俗、后现代主义》[*Five Faces of Modernism, Avant - Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*; Durham: Duke University Press, 1987]。此书更早的版本为《现代性的面孔：前卫、颓废和媚俗》[*Faces of Modernity, Avant - Garde, Decadence, Kitsch*; Bloomington: Indiana University Press, 1977]。但是，他们的基本出发点都与马克思的异化理论有关，同时也与韦伯的学科独立的理性化说法相关。

6　比较典型的是格林伯格的现代主义的纯艺术观念。在他的《前卫与媚俗》一文中，他将毕加索等人的抽象绘画看做与俄苏现实主义、好莱坞电影相对立的精英

道德和艺术，而每一个领域都由该领域中禀赋异于常人的专家掌控，其导致的结果就是文化专家和大众之间的距离拉大。科学、道德和艺术的分裂导致了不同领域专家之间的独立、疏离以及学科话语的形成。而正是这种诸学科、思想领域之间的分立、疏离奠定了现代西方对于"审美现代性"和"美学前卫"研究的哲学和史学基础。[8]

此后，"审美前卫"成为了20世纪前四十年"正统前卫"[canonized avant-garde]或称"历史前卫"[historical avant-garde]运动的主要推动力。这种纯粹视觉革命的动力造就了我们所说的西方现代主义。而它的代表学说就是格林伯格的现代主义学说中"艺术是艺术本身"的艺术进化论。艺术高度的独立自主性在西方资本主义社会中的诞生有其深刻的社会根源，它是西方现代化进程之始科学、道德、艺术分裂的衍生物。而伴随"美学前卫"而来的一个主导思想即是反艺术和反传统，因为"美学前卫"的哲学理念是把自己限制在艺术形式的独立发展和革新的历史逻辑之中。早期"现代性"精英主义的艺术理念及其疏离大众的倾向已经在20世纪70年代之后被后现代主义的"波普"意识代替。纯视觉的进化论也被平行挪用传统和当代视觉资源的拼凑风格所彻底颠覆，而"前卫"一词在西方，也似乎在70年代对现代主义的一片声讨中死亡。

然而，从与西方前卫和现代性比较的角度来看中国的现当代艺术，我们会发现，在中国现代性开始出现之初，艺术即被看做中国整一的社会现代性的一部分。它试图整合审美、宗教及政治为一个有机体，因此，它被认为是人的社会化生活的一种和谐方式，而非异化方式。[9] 蔡元培[1868—1940]任中华民国教育部部长兼北京大学校长时，在五四运动开始之前的1917年，首先提出了"美育代宗教"说。[10]这显然有别于马克斯·韦伯所说的艺术、道德和科学分立的西方现代理性化的特点。蔡元培倡导艺术与宗教、道德一样，要担当起社会使命。并且他认为，在中国现代化进程中，文艺教育应当先行。蔡元培曾在德国留学，显然受到了康德的宇宙审美标准的影响，但摈弃了康德的审美独立的思想核心。一些受蔡元培影响的文艺流派均认为艺术源于准宗教式的人文情感，而这种情感又是基于对中国平民身处的水深火热境况的关怀。[图1-1] 比如，林风眠等人提出的"为人生而艺术"就是一种用抽象和形而上的形式表现人文主义情怀的艺术观。林风眠认为艺术是情感的宇宙，而艺术的作用就在于表达某种宗教的情感。[11]这种人文主义思想在以徐悲鸿和蒋兆和为代表的学院派现实主义绘画中也得到了充分的体现，尽管其形式与前者有很大的区别。甚至那些投身到极端的"形式主义"创作中的人，也或多或少都对人的生存环境给予了关注，如庞薰琹 [1906—1985]、倪贻德[1902—1969]和在1930年创办"决澜社"的

艺术，而后者则是媚俗艺术。[Clement Greenberg, "Avant-Garde and Kitsch," in *Art and Culture*, Boston: Beacon Press, 1961]

7　见哈贝马斯：《现代性，一个未完成的工程》[Jurgen Habermas, "Modernity - An Incomplete Project," in *The Anti - Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Hal Foster, ed., seattle: Bay Press, 1983,p.4]。

8　比较完整地描述了韦伯的这一学说的著作为彼得·比格尔的《现代主义的倒塌》一书，其中"文学制度与现代性"一章对这一现代"分立"所造成的专家文化和公众文化之间的巨大鸿沟有详细的阐述。[Peter Burger, *The Decline of Modernism*, trans. Nicholas Walker, Cambridge, Polity Press, 1992]

9　有关"现代"一词在中国早期现代文学中的语义变迁的研究，参见李欧梵《现代性研究：中国20世纪历史和文学新思维的几点反思》，见《剑桥中国史》现代部分，剑桥，剑桥大学出版社，1991。[Leo Ou-fan Lee, "*In search of Modernity: Some Reflection on a New Mode of Consciousness in Twentieth-Century Chinese History and Literature.*"]文中他解释了何为"新"，以及在特定历史文化环境下"新"和"现代"的关系。亦可参见李欧梵：《追求现代性[1895—1927]》，《现代性的追求》，三联书店，2000。

10　蔡元培：《以美育代宗教说》，神州学会，载《新青年》，第三卷第6号[1917年8月号]。

11　举例而言，林风眠曾经说过，"艺术根本是感情的产物"，"一切社会问题，应该都是感情的问题"。林风眠：《致全国艺术界书》[1927年，见《林风眠艺术随笔》，19页，上海文艺出版社，1999]。他的作品《摸索》[1924]、《人道》[1927]和《痛苦》[1929]清晰地表现了他在这一时期的思路。在这些早期作品中，深色的背景、扭曲的躯干和叙事意味的构图传达了现代主义形式下的人文氛围。



图1–1：李桦《怒吼吧，中国！》1935年 木刻

其他一些艺术家。[12] 而中国当代艺术中的“前卫”也是“整一性”的，如“文化大革命”后的“伤痕”、“乡土”体现“人道关怀”，“八五美术运动”倡导“人文热情”，20世纪90年代初的“新生代”画家和一些观念艺术家以非意识形态化的“生存状态”话语对抗外部的政治和物质主义环境的包围。可以说，这种对周围人文环境的关切一直是中国前卫艺术的整体性关注，大概直到90年代末出现的美术馆时代才有所衰弱。

这种整一的现代性催化了中国20世纪的“经验主义”的或“实用主义”[pragmatic] 的现代性和前卫性。1907年至1912年，中国重要的现代启蒙者胡适在杜克大学学习，深受美国实用主义[American pragmatism] 思想的影响，并将其介绍到中国。胡适曾经解释过他所理解的pragmatism，并认为它与达尔文的“适者生存”有近似的意义。胡适说：“……真理不过是对付环境的一种工具；环境变了，真理也随时改变……我们人类所要的知识，并不是那绝对存立的‘道’哪，‘理’哪，乃是这个时间，这个境地，这个我的这个真理。”[13] 我们完全可以把胡适的“这个时间”、“这个境地”和“这个我的这个真理”[选择]看做“当代性”原则，或者是一种中国式的“现代性”[图1–2]。因为，这种“当代性”始终关注的是人的价值选择和环境的一致性。也就是说，从人的选择角度看，时间永远是此刻[而非线性的历史时间]，而空间永远是“在场”的。

所以，“当代性”的观念从中国的现代历史开始就出现了。现代性在中国[或许也在其他第三世界区域]永远是“当代性”的，永远存在“当代性”的条件。因为这里不存在前现代、现代和后现代的自身逻辑性，欧美意义的前现代、现代和后现代性的因素在中国[以及其他第三世界区域]可能是处于混杂的无逻辑关系之中。它的历史时间的含义总是被重新认识和错位地服务于具体的社会空间。如中国当代建筑界的现代化起步是从20世纪80年代中期关于西方“后现代主义”的讨论开始的，而真正的都市“现代主义”则是从90年代中期才开始出现。这或许就是邓小平提出的 “不管白猫黑猫，会捉老鼠就是好猫”的意思。他用这个比喻说明“实践是检验真理的唯一标准”，以及中国实现“四个现代化”的经验主义哲学态度。

不仅社会和经济领域如此，前卫艺术也不例外。中国前卫艺术在过去的二十多年中，从两个方面追求自己的“现代性”和“前卫性”。首先是弥合艺术与生活的界限。在本书第二章的讨论中，我们将着重关注当代前卫艺术如何把对生活现实的真实性的追问与现实主义美学相结合，并形成自己的社会现实主义艺术。第四章将讨论中国的观念艺术家如何以反艺术活动寻求艺术与生活的统一。本书还会谈到参加

12 《决澜社宣言》，载《艺术旬刊》，第一卷第5期［1932年10月号］。

13 胡适：《实验主义》，载《新青年》，第六卷第4号［1919年4月号］。收入欧阳哲生编《胡适文集2》，211～212页，北京大学出版社，1998。



图1–2：作者不详 《标准中国人》 1911年 照片拼贴

“墙”展的艺术家是如何将都市化题材的艺术创作和都市人的生活融为一体。其次，中国前卫艺术总是试图将传统与现代、过去与今天相融合。这种对文本和形象的历史资源的再建构和再认识，让历史的抽象时间意义变得无意义。其结果是创造了一种历史记忆与当代的对话，并构造了新的艺术空间，尽管这种对传统的迷恋可能不符合欧美现代主义或前卫的标准。[14]

事实上，即便是人们认为最为“前卫”和“全盘西化”的“八五美术运动”也并非完全反传统。无论是当时影响很大的以王广义、丁方为代表的“理性绘画”，还是以黄永砯、徐冰、谷文达、吴山专为代表的观念艺术，都非常注重传统和现代的整合，比如，王广义和“北方群体”高扬“北方文化”和“温带文化”，丁方倡导“黄土文化”精神，而黄永砯、徐冰、谷文达、吴山专均受到禅宗的影响。20世纪90年代的中国当代艺术更是挟西方后现代主义的余威，大量地将传统形式挪用到绘画、影像和装置中，尽管由于市场的作用，很多显得肤浅、雷同和媚俗。

14　一个比较早的例子是，邦尼·麦克多卡[Bonnie McDougall]在其影响广泛的《西方文学理论在现代中国》一书中，描述了20世纪20年代和30年代中国文学界的主要潮流，并探讨了一些中国作家，如郭沫若、郁达夫、茅盾等是如何受到西方前卫思想和文学运动[如表现主义、未来主义甚至达达主义]的影响。麦克多卡最终的结论是，发生在中国20世纪20年代和30年代的新文化运动，算不上一场前卫运动。因为，其一，它不反传统；其二，中国的文学家、艺术家太社会化，太政治角色化，缺乏艺术独立的思想和实践。而她的角度恰恰是我在前面谈到的西方前卫的二元分裂的特点。麦克多卡的观点也代表了部分西方学者和批评家对中国当代前卫艺术的看法。[Bonnie S. McDougall, *The Introduction of Western Literary Theories into Modern China*, Tokyo: Centrefor East Asian Cultural Studies, 1971, pp. 196 - 213]

在过去的二十多年中，中国当代艺术总是伴随着迅速、复杂的社会变化而出现和发展，这决定了研究中国当代艺术必须充分注重它的内在历史逻辑及其演变的复杂性。在它的发展过程中，艺术家与官方体制的关系， 艺术的美学与政治的关系，本土因素与国际化、全球化的关系，艺术家的文化身份[包括性别身份]与社会主体性在艺术中的差异，等等， 都呈现为非常复杂的现象。本书的研究角度和“墙”展的策划角度就是要寻找和分析这些诸多关系中的“墙”和边界，并且避免用二元论的方法将这些关系简单地对立起来。相反，我们试图在艺术家、公众和体制之间， 在艺术的语言与生活背景之间，在历史记忆与当代意识之间，在古典美学和当代流行时尚之间，以及在性别身份之间找到中国当代艺术的边界，并特别关注艺术家是如何跨越这些“墙”和边界，而不是简单地“筑”起这些墙而已。

例如，在分析不同历史时期的艺术现象时，我们会避免割断历史，简单地用二元对立的方法去区分不同时期的艺术现象，用对立化的概念去解释不同的时期。这种二元对立的研究常常出现在对中国当代艺术的批评和描述中，常见的用语有官方与非官方、政治与审美、集体主义与个人主义，等等。一些人还常常用它们划分不同艺术时期的本质特点，如20世纪90年代以来的两种艺术批评模式就是“官方vs.反官方”和“集体vs.个人”。

对“政治波普”的讨论就是“官方vs.反官方”的例子。这种二元对立的讨论掩盖了“政治波普”的历史复杂性。“政治波普”的艺术家[他们大多是“八五美术运动”的参与者]对“文化大革命”和毛泽东时代怀有复杂而矛盾的情绪。[15] 尽管“政治波普”讽喻毛泽东时代的神话乌托邦和它造成的政治现实，但它不一定批判毛泽东的话语力量本身。相反，那种话语的美学力量，无论是正面的，还是负面的，已经与历史，包括艺术家一代人的身份连在了一起，特别当他们面对全球化的文化和政治冲击之时。毛泽东的社会主义现实主义会成为民族主义诉求的载体，甚至对不少中国艺术家来说，毛泽东是真正懂得如何使艺术为人民服务的，正如徐冰在他的《英文书法》系列创作里反复强调的那样。

我在1995年曾指出中国“政治波普”和苏联的Sots 艺术运动的类似性。[16] Sots Art 是20世纪70年代初在莫斯科出现的苏联先锋艺术运动，Sots 是俄语中“社会主义”一词的缩写，和中国的“政治波普”一样，Sots 艺术也是苏维埃群众文化和美国“波普”文化的拼合变体。[17] 同时，Sots 艺术和“政治波普”一样，共享一个相类似的民

15 比如，艺术家很可能赞美毛泽东时代的艺术的说教力量以及它独特的美学形式。余友涵称毛泽东时期的艺术“喜闻乐见”，王子卫钦佩毛泽东关心并同情中国平民百姓，王广义崇拜毛泽东时代宣传画的印刷复制能力，尤其是当我们生活在这样一个充满了机械复制的时代。见《后’89中国新艺术展》“政治波普”部分[香港，汉雅轩，1993]。

16 高名潞：《权力与共犯：政治波普现象》，载《雄狮美术》，第297期，1995年11月号，36～57页。

族主义诉求。德国艺术理论家鲍里斯·格罗伊斯[Boris Groys]在分析Sots艺术时，将这一前卫艺术的源泉与斯大林的传统联系起来。他说："在苏联时期，当政治家们以一个单一的艺术模式去试图改变整个世界或者至少这个国家时，艺术家则可以容易地找到他们游离的自我，不可避免地发现他们自己与压制、否定他们的专制模式有一种共犯关系。他们发现自己的创作灵感和权力的冷酷无情竟然出自同一根源。因此，Sots 艺术家和作家们绝不否认他们的创作意图和对力量的渴望这一主体性，相反，他们将此主体性作为艺术表现的核心内容，去表现两者之间潜藏的亲缘关系，而在一些人那里，则很简单化地把这种关系看做是道德上的对立。"[18] 他的分析显然对我们理解中国的"政治波普"有帮助。[19] 如果用这种"官方vs.非官方"或者"非官方vs.非非官方"的模式去解释20世纪90年代的一些现象，则会出现流于简单化的问题。

这种前卫叙事理论在面对21世纪的中国当代艺术现状时会更加失去阐释力和意义。因为在这个美术馆时代，作为体制而非单纯意识形态代表的官方已悄悄成为了中国当代艺术[包括"前卫艺术"]的主要赞助人。在今天的上海、广州、深圳、成都和北京，所有重要的美术馆都在争相举办国际艺术双年展。文化部和中国美术家协会——中国最为官方的两大艺术管理机构携手主办了2003年"中国北京国际美术双年展"，邀请了众多知名西方艺术家和中国的"老前卫"参展。虽然原计划在2003年威尼斯双年展上露面的第一次中国官方艺术展因SARS的缘故不得不取消，但却表明了中国政府对早期先锋艺术的"宽容大度"。另一方面，这类由官方组织，并同国外美术馆或展览会联手打造的项目也与艺术市场的关系紧密，现在收藏家甚至比批评家和艺术家对全球的展览信息更为了如指掌。前卫艺术的弱化并不在于它进入官方展览馆这种外在形式，而在于其本身的批判性和作品失去了明确的针对性和力度，因为那种所谓的纯粹"非官方"艺术在中国可能从来就不存在。

20世纪90年代以来的另一种流行批评模式是"集体vs.个人"。比如，认为只有90年代的艺术是个人的，而之前的艺术都是表现集体的或意识形态的。但问题是究竟怎样去判断"个人"这一概念？显然不能只从艺术家是否"结社"的角度去考虑，因为"结社"的现象从20世纪70年代末至90年代始终存在，尽管形式不同，有小组、群体、画家村，等等。

从意识方面讲，"个人"和"群体"的意识在各个时期都存在。在讨论"八五美术运动"的群体现象时我们曾谈到，"群体"在当时的情境是使"个体"得到更充分释放的一种最佳社会形式。[20] 我们也不能

17 玛格丽特·图比西思 [Margarita Tupitsyn]：《Sots 艺术：俄国的解构力量》。[Margarita Tupitsyn, "Sots Art: The Russian Deconstructive Force," in *Sots Art*, New York: New Museum of Contemporary Art, 1986]

18 见鲍里斯·格罗伊斯：《斯大林的整体艺术：先锋、美学独裁及其超越》，Charles Rogle 译，12页，新泽西：普林斯顿大学出版社，1992。[New Jersey: Princeton University Press, 1992]

19 高名潞将此现象写入《权力与共犯：政治波普现象》一文，这类的歧义可以举1993年12月的《纽约时报》为例。内有一篇该报记者介绍中国当代前卫艺术的文章。报纸上印有方力钧的光头人像作品，并附有一行标题："是怒吼而不是打呵欠，它能救中国"。见Andrew Solomon文，《纽约时报》[*New York Times*]，1993年12月19日。

20 高名潞：《中国现代美术背景之展开》，载《美术思潮》，1987年第1期，40～48页。

从题材上简单界定“个人”和“集体”的时代意义。20世纪80年代的宏大题材和理想主义的叙事是否就没有个人的因素？是否90年代以来的大量以个人、家庭、小生活环境为题材的绘画和摄影作品中就没有“集体”的表现意义？事实上，中国特定的历史文脉和当下情景决定了“个人主义”[Individualism]和“人本主义”[或“人道主义”, Humanism]这一在西方二元对立的概念在中国情境中被赋予了特殊的意义。当中国文化人和艺术家运用这一对立概念时，他们的原本意义可能已经被互换，从而脱离了原本的西方二元对立概念的原初意义。例如，“文化大革命”后的“人道主义”文学和绘画相对于“文化大革命”时期的艺术可能是在强调某种“个人主义”的东西，如真实的个人感情、直接的美感和自我风格，等等。那时最响亮的口号是“自我表现”。但是，“人道主义”[humanism]在西方的背景中是文艺复兴时期关于人的价值的概念，是绝对反“个人主义”的。20世纪80年代，中国知识界又多将“文化大革命”后的“人道主义”改为“人本主义”，在“新潮美术”中，艺术家用“人文热情”替代“人道主义”和“人本主义”。但无论是“人道主义”还是“人本主义”，二者都一样出自于英文humanism，而在80年代的人看来，“人本主义”比“人道主义”有更多的“个人主义”和自由主义的因素，很多批评家和艺术史家愿意将90年代以来艺术中的“个人”叙述题材看做是这一时期区分于之前时期的根本。实际上我们可以看到，这种“个人”故事的叙述，在很大程度上是集体的发明和传播。这些故事本身多是千篇一律，并没有多少个人的独特性，表现为从“文化大革命”到现在父母一代和自己一代的群体性叙事，这对中国人而言是司空见惯的，吸引的对象主要是外国人。所以，这些“个人”叙事仍然是集体化的和意识形态化的产物，它们更多的是市场和国际展览策划系统所寻找的流行题材。一方面，“个人的”在这里大多被看做意识形态“自由的”之等同物；另一方面，“个人”和“社会”的对立也符合经济全球化所决定的标准的“国际”社会理论模式。[21] 不论这一视角在中国的具体情境中是否合理，至少这一思考角度似乎在中国的当代艺术和艺术批评的叙事中已经流行。在评判艺术作品时，越是“个人”的就越真实。这种个人视角排斥艺术作品与历史、群体和整体文化的联系。似乎全球化必定带来全球的、国际的“个人身份”化，即全球化必定使中国的艺术家变为地球村居民中的一员，说着非常“私密性”、但又十分标准的国际发音的普通话。

其实，中国艺术家很少用“个人主义” 这一概念，而用“我”或“个人的”等用语来表达。比如，20世纪90年代人们常用的“个人生存状态”。“我”不等于“个人”，而是关系的指称，“个人生存状态”则是环境的指称，在艺术中它们可能体现为具体图像的内容和特点，但

21　西方的一位很有影响的现代性研究学者安东尼·吉登斯[Anthony Giddens]说，现代性的一个独特性质就是全球化影响下的“扩张性”和个人失落带来的“私密性”之间的日益增长的距离。见安东尼·吉登斯:《现代性与自我认同：晚期现代的自我与社会》，三联书店，1998。

不一定就等同于“个人意识”。 所以，“新生代”在90年代初对“我”的关注不能简单地解释为80年代向90年代整体时代的转化，因为“个人”和“群体”的转换在中国当代艺术的不同时期可能都存在。比如，在20世纪70年代末的“伤痕”一代人的艺术创作中，我们可以看到从早期的表现“我”和身边的“文化大革命”悲剧[比如武斗]向“他者”的更为广大的民众世界[农夫、牧女、少数民族]的视角转移。80年代中期，从大社会向“我”的小群体的视角转移现象再次出现在当时的毕业展览和“1985国际青年美展”中，成为“八五美术运动”的开端现象之一。[22]

我们认为，在“文化大革命”结束以来的二三十年中，中国的知识分子和艺术家始终在寻求个人价值，但不同时期的着眼点不同：20世纪70年代末是“人道”， 是关于一个人存在的道理；80年代是“人本”， 是关于一个人存在的本质问题；而90年代则是“人态”，是关于一个人存在的状态问题。

不论中国当代艺术史中这种“集体vs.个人”的描述方式是否合理，至少20世纪90年代初以来这种对极端“个人化”的叙事解读已经影响到了中国当代艺术作品空间叙事的平面化、琐碎化、形式化和去宏大性，同时，也使其失去了对自身历史文脉和当下社会特殊性的关注热情，无论是对建树自己的方法论体系，还是对中国现实的表现，这都是一种负面力量。

一般来说，这种“个人”与“社会”对立的二元描述模式又有不同的变体， 比如，它经常和美学与政治的二元对立叙事互换，并融为一体。“个人的”往往是美学的，而“社会的”很可能是意识形态的产物。另一变体则是“现实”与“非现实”的对立，如认为“个人的”就更为真实，并以此去划分不同的时代。

最近几年来，中国女性艺术家越来越引起国际社会的特别关注，一些艺术批评也明显流露出受到西方女权主义二元对立方法论的影响，即将中国女性艺术家放到一个类似西方女权主义的叙事结构中去讨论，认为少数民族[女性]和统治阶级[男性]的对立是人类社会永恒不变的、宇宙性的权力结构问题。在这种艺术批评中，女性艺术家的作品总是表现为极度个人化，通常都是与微不足道的日常琐事连在一起的题材，而作为其对立面的男性艺术家则类似于政治动物。中国女性艺术家从怎样的角度去思考她们的创作题材和形式语言，以及我们如何定义“中国女性艺术”，这些都是相当复杂的问题，其复杂程度就像给中国的“现代性”和“前卫艺术”定义一样。中国女性艺术家当真要通过艺术创作来表现像西方女权主义那样的阶级对立似的观念和意识吗？这里总会有些不一样的东西。中国传统的男权社会对女性的压制可能比西

22　高名潞：《三个层次的比较》，载《美术》，1985年第10期，8～12页。

23　高名潞与秦玉芬的对话，美国纽约州布法罗，2004年10月。

方更为严重，但中国女性艺术家对这一问题的表达方法和表现的目的可能很不相同。为什么中国女性艺术家反复地使用传统女红材料，如针线、衣物、厨房用具等进行创作？秦玉芬曾跟我说过，很多西方女性艺术家问她这个问题，因为西方女性艺术家有意回避用这些代表传统女性身份的象征材料去创作。[23]但是，中国女艺术家大概看到了二元对立类似位置的调换[少数民族变为统治阶级]并非她们的表现方法，亦非表现目的，而阴阳互相转化才是达到真正和谐的根本。所以，女性“特质”本身并非自己的缺陷，相反，可能是转化的前提。这是否是东方传统哲学所倡导的宇宙和谐的体现？无论答案如何，有一点可能是清楚的，那就是西方女权主义的两极对抗理论大概不能用来解释中国女性艺术的视角和方法论。

总之，我们需要找到另一种解读中国当代艺术的现代性和前卫性的叙事模式和修辞方式。而这种新的方式本身就已经包含了某种不同于西方的新的美学经验、新的艺术创作方法论和艺术阐释方法论。只有通过建立这样一种新的话语标准，非西方的“前卫”和“现代”才能宣称它的平等存在价值。这是一种关于另类现代和前卫的学说。

事实上，中国和其他非西方文化区域的“现代性”和“前卫性”永远是另类的、特定的和处于变异中的。从来就不存在一个宇宙主义的现代性和普遍的前卫主义。在以下的各章里，我们将在描述中国当代艺术的发展历史、重要的艺术现象及艺术家的同时，从方法论的角度去讨论中国艺术家是怎样排斥二元论的思维方法，以及他们在创作中是怎样嫁接对立的双方，如当代绘画和摄影创作如何将毛泽东时代的社会主义现实主义的方法变化挪用到当代的所谓前卫艺术作品中；中国的行为艺术如何将“行为”的社会性转化为自己的身体语言，从而有效地对当代社会的政治文化环境发出批判性声音；在以长城为题材的作品中，艺术家是如何将历史的记忆空间重新塑造为当下的经验空间，等等。虽然各个章节的内容不同，但诸如此类有关中国当代艺术创作方法论的讨论则统一并内在有机地联系在一起。我们的目的就是试图找到另一种解读中国当代艺术“现代性”和“前卫性”的叙事模式和评判标准。

第二章

墙里墙外：前卫生存空间的变迁



图2-1：王蓬 “墙：'93装置展” 1993年11月

在过去的二十多年中，中国前卫艺术的活动空间经历了巨大的变化。20世纪70年代末政治意识的初步解禁，80年代的文化开放，90年代以来的经济和市场的全球化，都极大地影响了中国前卫艺术家的活动空间。这里的空间不仅指展览空间，也包括艺术家的创作空间[如艺术家工作室、艺术家与艺术家、艺术家与观众之间的互动形式]，不仅指艺术家一相情愿的对空间的占有，同时也是政治体制、学院体制以及商业体制对他们所限定的边界。对中国前卫艺术活动空间的观察因此也成为了对前卫艺术家身份问题的探讨。

中国前卫艺术的命运从一开始就与政治环境的开放或封闭状况连在一起。所以，很多情况下，艺术活动空间会转化为政治空间，特别是在20世纪90年代中期以前。因为无论前卫艺术家自己是否情愿，他们的艺术都被社会认为是疏离于正统意识形态和大众流行文化之外的东西。但中国前卫艺术的活动空间在很多情况下都是难以确定的，它往往游离于艺术空间和社会政治空间、官方和非官方、地上和地下之间。前卫艺术的活动空间总是在与外部现实的社会空间进行较量和谈判中存在的。这决定了“前卫”不总是在空间上进取，它也会退却，但是空间的退却只是战术上的退却，而不是战略目标的退却。

前卫艺术的空间因此游离于一个有时看得见、有时看不见的“墙”里“墙”外。这“墙”可能是艺术与政治的边界，前卫的空间常常会转化为政治空间。一些展览或艺术活动开始之后，很快被封闭或引起政治争议，从而使展览或艺术活动转变为政治事件，艺术空间也因此成为政治空间。最为典型的例子是1979年的“星星美展”和1989年的“中国现代艺术展”。另一方面，“墙”在前卫意识中标示着需要冲击的体制障碍。前卫艺术活动与体制之间被有意筑起一道“墙”，“墙外”因此成为一种前卫艺术的身份性标志。这种自我标志可以以王蓬的作品《墙》为例。[图2-1]1990年，王蓬与冯梦波在中央美术学院附中美术馆举办联展。开幕之前，王蓬将美术馆的门砌上一堵砖墙封死，以此作为他的作品。“墙”于是象征着一个边界，象征着前卫与官方艺术体制之间的互相拒斥。

但是，在过去二十年中，前卫艺术对艺术与外部社会空间之间关系的理解和态度是有变化的，不同阶段有所不同。大体而言，20世纪90年代以前的前卫艺术家对公共空间的态度是进取的，进入90年代，特别是90年代初期，则是退避性的。2000年以来，艺术空间和政治空间的区别逐渐模糊，虽然在一些非常敏感的政治主题和行为艺术领域仍然存在，但是已经没有先前的那种对立状态。体制的多样化[国家、私人、商业、学院，等等]使得艺术家的生存空间也充分多样化，边界因此趋于模糊。

20世纪70年代末和80年代：征服政治空间的前卫意识

从1976年“文化大革命”结束到1985年，这一阶段我们称之为后“文化大革命”时期。因为这一时期新艺术的主要任务是清理“文化大革命”的影响，但是在艺术观念上仍然受到以往的现实主义传统的影响。[1] 美术学院对新艺术的发生产生了推动作用，不但追求形式唯美的艺术作品产生于学院，同时，以批判现实为主的“伤痕”和“乡土”绘画也是由学院画家[主要是那些曾在“文化大革命”中下乡之后又返回美术学院的所谓“第三代画家”]发动的。[2] 从20世纪80年代中期开始，“八五美术运动”的艺术家挟西方现代和后现代艺术思潮的余威，竖起了反学院主义的旗帜。这一时期，许多艺术学院的学生毕业后被分配到社会上的文化馆、中学、美术馆等单位工作，因此，那时的前卫艺术家大都是在国家体制里工作的“业余艺术家”。像90年代初开始大量出现的体制外的职业艺术家和独立策划人，在当时都还是凤毛麟角。

20世纪90年代以前，艺术家对向社会大众和官方推广自己的前卫艺术作品和文化理念持积极的态度，甚至有某种征服公众和体制空间的信心和理想。正是这种理想使新艺术的主要活动空间，如报纸杂志、各地多形式的展览空间和艺术家的群体组织结合成一个整体。艺术家群体往往借助艺术创作之外的空间争取大众的理解，发宣言、串联，甚至上街、下乡。20世纪80年代，《美术》、《中国美术报》、《美术思潮》、《江苏画刊》、《画家》等主要报刊的骨干编辑形成了互相呼应的艺术批评和编辑群体。他们的编辑和组织工作实际上担当了前卫艺术赞助人的角色，而各地的展览馆、美术馆和地方美术家协会的一些开明“官员”对不少前卫艺术活动也起到了支持作用。一些学院的教学改革为前卫艺术开拓了空间，如浙江美术学院[现中国美术学院]在80年代中期实行的双重毕业创作机制，即在老师指导的毕业创作之外，允许学生自由创作具有前卫探索性的毕业作品。四川美术学院在这一时期则定期举办学生前卫作品展。在这种情形下，许多前卫艺术展主动利用官方场地去接近大众，并通过留言簿和座谈会等形式与公众交流，以获取后者的理解。这种情形也出现在很多官方体制外自发举办的展览中，从1979年的“星星画会”展到“八五美术运动”的群体展，乃至1989年的“中国现代艺术展”，大都保持了这种形式。[3]

1979年，一些画家开始在北京“西单民主墙”[4]张贴展示他们现代风格的作品，如当时“星星画会”的画家。当年“星星画会”决定举办展览时，他们曾经考虑在西单民主墙前做展览，但是后来选择了中国美术馆东侧的小公园。9月26日，“星星画会”第一届美展开幕。美

1 在《近年油画发展的流派》[载《美术》，1985年第6期]一文中，高名潞曾谈到这种“后文化大革命”现象。后来在高名潞等著《中国当代美术史1985—1986》一书中，高名潞又明确地提出了“后文化大革命”的分期概念[上海人民出版社，1992]。

2 邓平祥最早发表了《第三代画家》一文，载《美术思潮》，1985年第1期。他将陈丹青、罗中立等知青画家称为“第三代画家”，徐悲鸿、林风眠等为第一代，20世纪50年代中国培养的社会主义现实主义画家如靳尚谊、詹建俊等为第二代。

3 关于“中国现代艺术展”的报道和讨论文章很多。有关信息都附在高名潞《疯狂的1989：中国现代艺术展始末》一文之后，载《倾向》文学人文杂志，1999年第13期，43－76页。[英文部分见Gao Minglu, "Post-Utopian Avant-Garde Art in China", in *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, Ales Erjavec, ed., Berkeley: University of California Press, 2003, pp.247-283]

4 1979年北京的“西单民主墙”，是中国“文化大革命”以后最早的群众民主运动。



图 2-2："星星画会"第一届美展开幕，中国美术馆东侧小公园的铁栏杆上挂满了二十三位艺术家的一百五十余幅作品　1979 年 9 月 26 日　黄锐供图

5　王克平：《星星往事》，发表在《星星十年》，21 页，香港，汉雅轩，1989。[" From Wang Keping' s Diary," in *The Star: 10 years*, Hanart TZ Gallery, Hongkong, 1989, p. 21]

术馆东侧小公园四十米长的铁栅栏整齐地挂满了二十三位艺术家的一百五十余幅作品。[图2-2] 北京的前卫诗刊《今天》的诗人和"四月影会"的摄影家都前来助阵，广大市民也踊跃观展。利用公园作为展览空间的形式很可能是受到了"文化大革命"大字报形式的影响。尽管观众踊跃，展览还是被查封。经努力，翌年，"星星画会"在中国美术馆举办了画展。[图2-3][5]"星星画会"的历程揭示了中国前卫艺术生存于艺术空间和政治空间之间尴尬而悲壮处境的本质。

"八五美术运动"的发生已是在"文化大革命"结束后的第九年，20 世纪 80 年代的"文化热"扩展了前卫艺术的空间意识和活动范围，"八五"艺术群体的政治意识已不似"星星画会"时代那样纯粹、强烈，但政治意识形态作为一种对艺术精神的束缚和障碍仍然存在。新的一代相对于"星星画会"和"伤痕美术"的红卫兵一代，更多地将这种精神解放意识转入到广泛的文化和历史层面。张群、孟禄丁的《在新时代——亚当、夏娃的启示》[图 2-4] 虽然在艺术上是受超现实主义影响的较早和较幼稚的作品，但它代表了"八五"一代艺术家最初的启蒙者意识。在该作品的画面中，女青年从玻璃方框中破墙而出，手拿



图 2–3 ："星星画会"在中国美术馆举行创作自由讨论会　1979 年　黄锐供图

《圣经》中象征原罪的苹果，男青年正襟危坐地在等待。左右两个裸体象征着亚当夏娃，背后是两扇打开的故宫大门，脚下是象征着传统的敦煌石窟。可以看到，这里的框里框外墙里墙外以及门里门外象征着新一代前卫艺术家将自己的空间意识从单纯的政治意识形态扩展到了对人性自由的追求，以及对传统、权威等各种禁锢的突破。所以，突破"墙"的禁锢不仅是作品的主题，同时也是对公共艺术活动空间的占有欲的表现。正是从1985年开始，许多艺术活动不是发生在画廊和美术馆，而是在农村、工厂和街头。这一方面与自由表现意识有关，同时也与"八五美术运动"的"反艺术"和"将艺术拉入生活"的观念相关，正如本书第三章和第四章所描述的那样。

从1985年到1987年初，全国共有八十多个自发的艺术群体在各种类型的空间中展示他们的作品。[6] "八五美术运动"的群体展览有一种极大的空间占有欲望。他们的展览和创作空间不局限于美术馆和画室，许多展览甚至是在露天展出。如在王川等人组织的深圳"零展"中，艺术家将画作搬到街头进行展示，在他们的展览旗帜上写着"艺术是生命的绝对占有，艺术是空间的绝对占有"。[7] 同样还有1986年以张培力、耿建翌为首的"池社"将《作品1号——杨氏太极系列》[图 2–5] 六十米长的剪纸张贴在浙江美术学院对面的南山路和树林里。1986年和1987年，宋永平两次带领山西"三步画室"群体到太原郊区和黄河边的农村进行写生创作，并向老乡展示他们的绘画和陶艺作品。[图 2–6] 1986年，南京群体艺术家在玄武湖公园举办的"晒太阳"活动， 也是自带作品到公众场合展示。[图2–7] 这样的例子在"八五美术运动"中很常见，它反映了一种理想的文化空间意识，而艺术家则是布道者，因为他们的观众是公众、市民和农民，不是前卫圈子里的人。很多展览在某种

6　高名潞与周彦、舒群、王小箭、王明贤和童滇一起撰写的《中国当代美术史 1985—1986》一书详细介绍了这些群体的创作。童滇曾经对这些群体作过详细的社会调查，收入书中。

7　见《"零展"前言》，未发表，1986年2月18日，以及王川给高名潞的信，1986年6月3日。

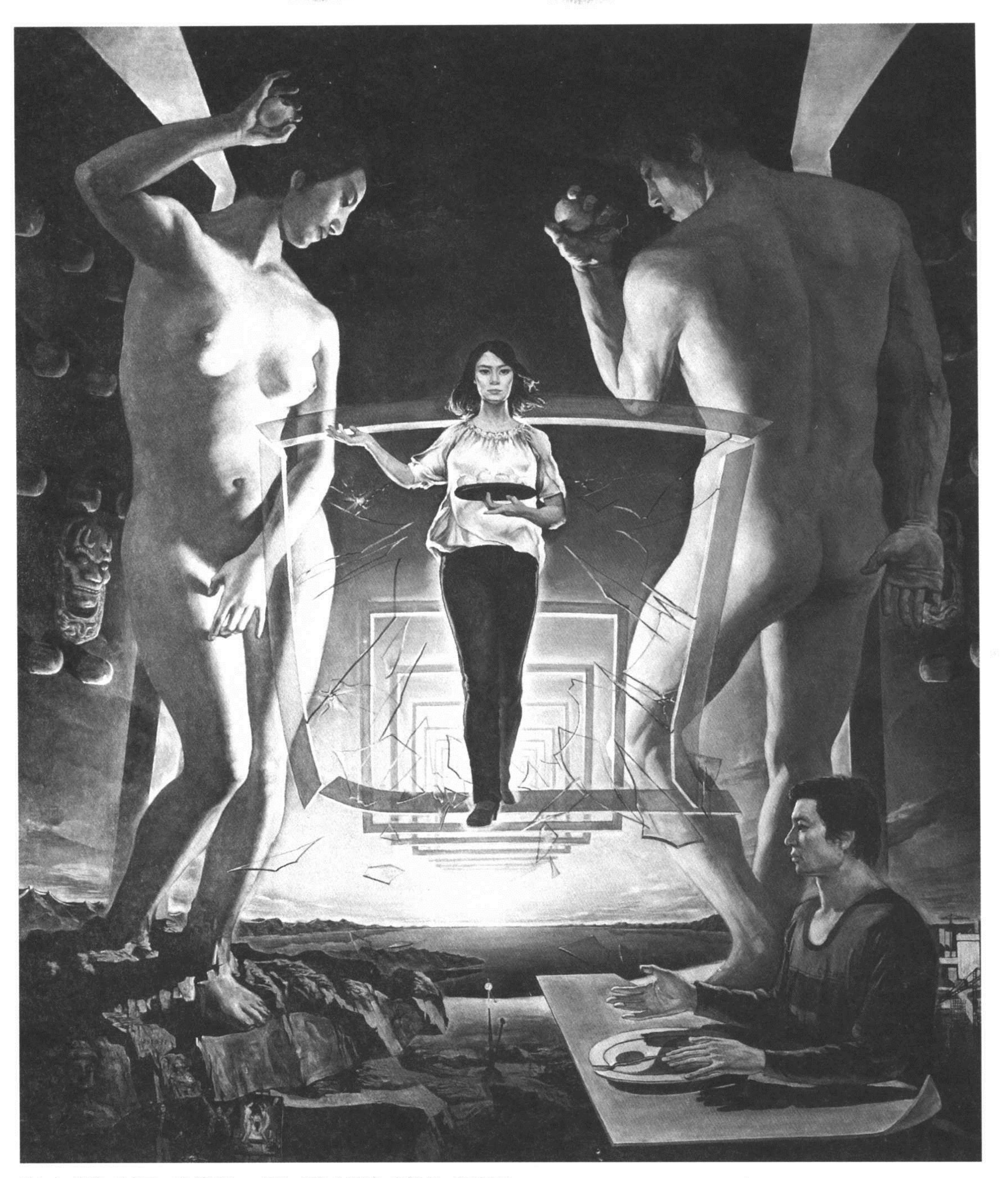


图2–4：张群、孟禄丁 《在新时代——亚当、夏娃的启示》 1985年 布面油画

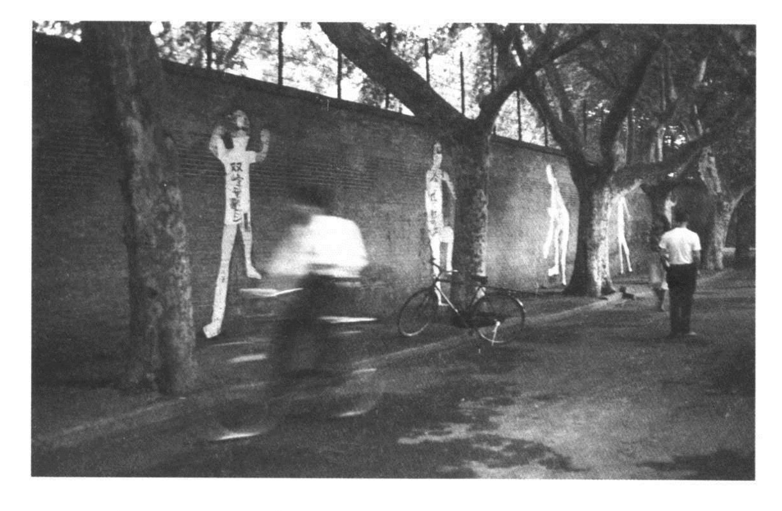


图2–5："池社"《作品1号——杨氏太极系列》
1986年　装置

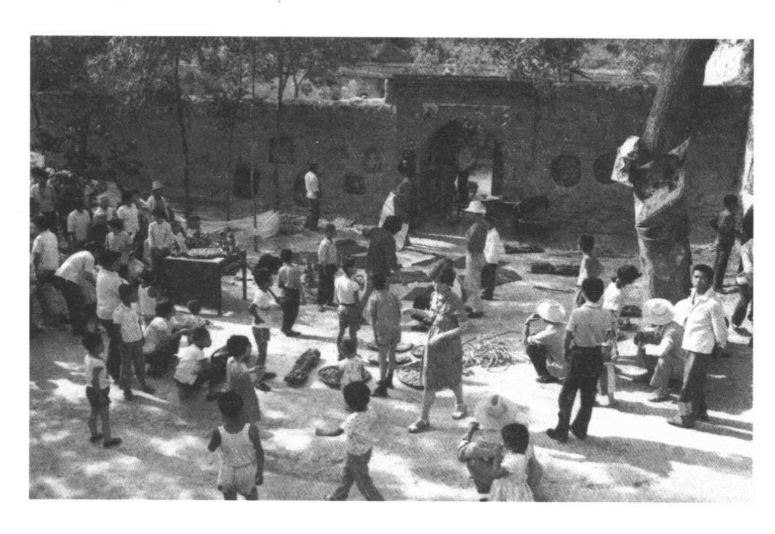


图2–6：宋永平、王纪平等　乡村艺术活动
1986年

意义上是青年人的文化庆典，而非纯粹的艺术展览，如1985年10月的"江苏青年艺术周·大型现代艺术展"[图2–8] 和1986年的"湖北青年美术节"。后者于1986年11月在湖北省的九个城市同时举行，其中很多是在开放的公共空间举行。[8]这种兴奋感甚至导致艺术家对这些"庆典"空间本身的礼赞，如湖南长沙的"0"艺术集团将1985年该群体一次展览后的聚餐现场保留，并称之为艺术作品。[图2–9]

8　《湖北美术通讯》1987年第1期刊登了有关这次艺术节的专题报道。

群体和运动的意义

中国20世纪初的现代艺术运动中出现了许多画会与社团。"文化大革命"后也有一些画会出现，如"无名画会"、"星星画会"、"同代人画会"、"北京油画研究会"等。其中，"无名画会"成立于1978年，是"文化大革命"后最早的民间画会。[9] 这种画会早在20世纪20年代和30年代就开始出现，是一种松散的艺术合作组织，一般不要求艺术

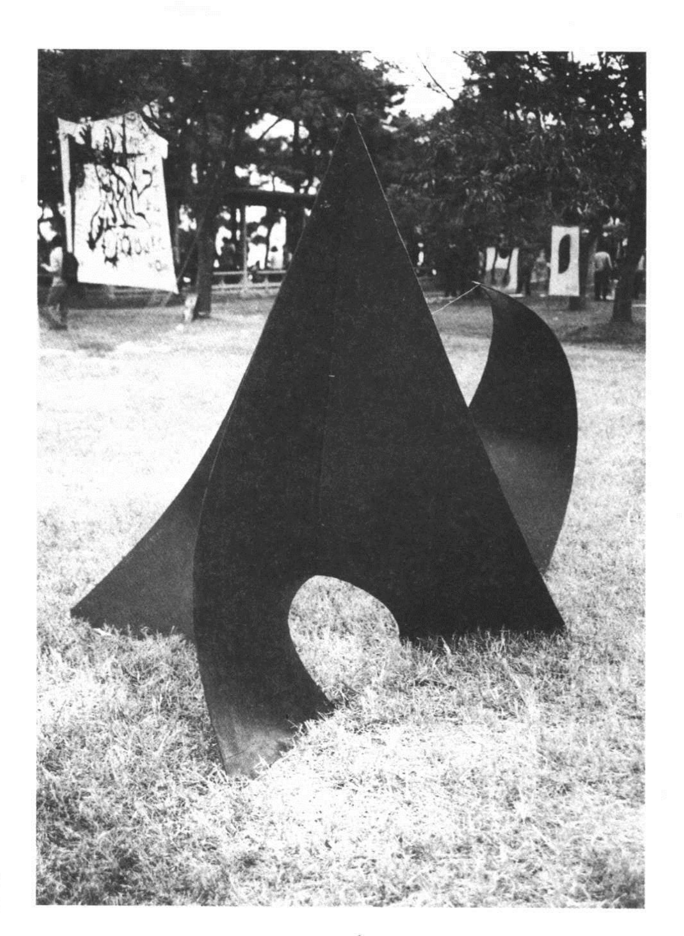


图2–7：南京群体艺术家的"晒太阳"活动 1986年



图2–8："江苏青年艺术周·大型现代艺术展" 1985年10月



图2–9：湖南"0"艺术集团《无题》在一次群体集会之后，杯盘狼藉的现象被宣称为艺术作品 1985年 行为艺术



图 2–10：“徐州现代艺术”展览现场　1986 年



图 2–11：西南艺术研究群体“新具象”第二届幻灯、学术讨论巡回展请柬　1986 年 11 月

家在观念和风格上保持同一性。

但是，“八五美术运动”的自发艺术组织一般不称“画会”，而称“群体”，因为它是一种前卫艺术的“运动”形式。一方面，活动性、对抗性和激进的观念性使它与传统的观念格格不入，很多情况下会引来批判和压制。[图 2–10] 所以，它是带有“决裂”意识的运动群体，而不是“流派”的延续性古典团体。[图 2–11] 再者，群体的革命方式和有点像“战斗队”的形式也是特定环境下的需要，恰恰是群体给了个体以勇气，使其敢于冒险和对抗，因为集体承担了风险。当他们的艺术活动受到惩罚时，往往主办单位或负责人会受到牵连，群体中的个人则不承担风险。而即使群体所面临的外在压力大，也并不意味着个人在自由度方面的丧失，相反，却有利于个人被压抑心理的释放，同时，在观念上，个体也敢于提出更为激进的主张。[10] [图 2–12] 正是“八五美术运动”的群体特点强化了它反传统和反权威的勇气和动力。

在20世纪80年代中期的文化热中，无数的会议和文化论争在大学的校内外展开。由于受到文化热的影响，“八五美术运动”的大多数群体成员除艺术家外，还有诗人、音乐家、哲学家等。艺术家和国内外

9　弘刚：《现代派艺术的开拓者——无名画会：介绍大陆“星星画会”之前的民间画派》，载《文化趋势》，1989 年 10 月号，82～84 页。

10　高名潞曾在20世纪80年代引用弗洛伊德的集体心理学的理论讨论过这一群体的特点。见高名潞：《中国现代美术背景之展开》，载《美术思潮》，1987 年第 1 期，40～48 页。



图2-12："大胡子艺术家"在"中国'88现代艺术研讨会"会后合影［左起：宋永平、曹涌、张晓刚、李津、柴旭、王广义、刘彦］1988年 黄山

其他知识领域的交流，把先锋派的身份从艺术家变成了兴趣广泛的"文化战士"，他们的创作涵盖了几乎所有的文化和政治问题，不再局限于特定的艺术领域。这种聚焦范围的扩大形成了"八五美术运动"前卫艺术家们"反艺术"工程的基础。"八五美术运动"通常被批判为风格粗糙、未加精练，然而，"八五美术运动"与其说是一种风格流派，不如称其为一种文化运动。80年代中期，我曾最早提出以"八五美术运动"一词去概括当时的美术现象。[11]几年后，当我在哈佛读到波吉奥利精彩的著作《前卫理论》时，才发现他对"运动"的解释与我对"八五美术运动"的理解很类似。在该书标题为"运动的概念"部分，他描述了"运动"和"流派"两个概念之间的区别。他这样写道："我们称老式的团体重组为'流派'，我们称现代的团体为'运动'。"因为"'流派'的概念暗含了师傅与弟子间传承的一套方法、传统的标准和权威的法则等等"，并且"流派是难以想象超出古典人文理想之外的东西，观念之于流派等同于师承与传授"。相反，运动"认为文化并非累积，而是创造，或者处于活动和能量的核心"。[12]所以，实际上所有现代艺术[更具体而言指前卫艺术]都符合"运动"概念的含义，而不是"流派"的概念。例如，我们从来不把"达达"看做流派，而是称之为"达达运动"、超现实主义运动，等等。之后，波吉奥利这样给"运动"下定义："一个运动的形成主要是去获得一种正面的结果，一个具体的目的。最终自然是某种确定的运动的胜利，或者，在一种更高、更宽广的层面上，在各种文化领域中使前卫精神得以确立。它为了打破习俗而牺牲自己，推动一种文化向前发展。"[13]我们认为，这个定义也很适用于"八五美术运动"。波吉奥利列举了"运动"的四大特征，后经彼得·克里

11 高名潞：《八五美术运动》，载《美术家通讯》，1986年第4期，15~23页，北京，中国美术家协会。

12 波吉奥利：《前卫理论》，20页。[Renato Poggioli, The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1968, p.20]

斯藤森作了精彩的总结：[1] 行动主义，即沉迷于“物力论的纯粹的欢愉、对行动的偏好、运动的热忱和对冒险的迷恋”的自残促动；[2] 对抗主义，即对已经存在的事物的敌视态度；[3] 虚无主义，即一种“先验的对立主义”，它“不仅在运动过程中找到愉悦，更在于从打倒障碍、冲破道路上的一切阻力中得到快乐”；[4] 悲剧情怀，即一种“先验的行动主义”，一个运动“欣然接受自己的毁灭，视其为未来运动成功的无名的牺牲”。[14]

尽管从目的和接受层面上看，西方先锋派和“八五美术运动”之间存在显著差别，我们仍然可以从抽象的精神层面和反叛的基本态度上看到它们之间很多理念的相似之处。从这一点来看，波吉奥利关于先锋派的四大特征类型学说也适合“八五美术运动”。该运动的特点之一就是“行动主义”，即摈弃传统工作室的创作，而将焦点集中于发生在公共空间的社会事件，比如农村、工厂、街道和广场。多数“八五美术运动”者很少从商业角度或艺术价值角度考虑“艺术工作”。艺术是一辆承载公众和社会精神的交通工具。“对抗主义”是波吉奥利提出的关于“运动”的第二个特征，表现为自由创造的艺术家们远离公众和传统、追求怪异的时髦、象牙塔中的玩世不恭和“痞子” 作风。但是，西方前卫艺术对抗的是中产阶级的商业社会及其媚俗趣味，而中国前卫艺术面对的则是意识形态和物质主义的双重化媚俗。可以说，中国的前卫艺术处在一个更加复杂的本土与全球、意识形态与物质主义互动的关系中，不似前者那样单纯，那样布尔乔亚。

此外，在20世纪80年代的中国，甚至时至今日，一直没有出现过喜欢西方先锋派的中产阶级。在20世纪80年代，欣赏中国这一时期先锋派艺术的观众主要由知识分子和大学生组成，当时这群人的支持对“八五美术运动”的生存曾十分重要。

“八五美术运动”的大多数艺术家，尤其是理性主义画家，一般都相信他们肩负着为国家未来而献身的责任，而他们自己却遭受着转折年代的痛苦，这与波吉奥利所定义的“悲剧情怀”很相近。例如，1985年12月2日，在浙江省杭州市由“池社”组织了一场“ ’85新空间展览”。《美术》杂志上发表了一篇题为《勇敢者的牺牲》的文章，描述艺术家的意图。文章认为，在当时的中国，他们这一代人不可能超越自己的传统和现代西方文化的巅峰，超越可能需要几代人的努力。他们就像是地基，下一代从这个地基上继续创造直至达到未来的顶峰。[15] 由“洛阳现代艺术研究会”举办的“艺术天地”展览，开幕一天就被关闭了，应验了在展览前就曾预料到的结果：“作为展览，它是被关闭了，但是，作为艺术它不会结束。”[16]

“中国现代艺术展”是又一个例子。它经历的是前卫艺术从占领

13　波吉奥利：《前卫理论》，25页。

14　同上，27～40页。另参见，彼得·克里斯藤森：《波吉奥利、比格尔和卡林内斯库眼中的前卫颓废的关系》。[Peter G. Christensen, "The Relationship of Decadence to the Avant-Garde as Seen by Poggioli, Burger, and Calinescu," in *Papers on Language & Literature 22*, no. 2 Spring 1986, p.209]

15　洪再新：《勇敢者的牺牲》，载《美术》，1986年2月号，44～46页。



图 2-13：第一次"中国现代艺术展"筹备会后留影［左六为本书作者］ 1987 年 3 月

16　侯震：《洛阳艺术场展览前言》，1986 年 12 月。未发表。

"政治空间"[国家美术馆]到被逐出的从"墙"外到"墙"里，又从"墙"里到"墙"外的转换过程。这一过程部分是前卫艺术自己的选择。经过三年的艰难筹备[图 2-13]，当 1989 年"中国现代艺术展"在中国最官方的艺术展览场地中国美术馆开幕后，一些艺术家用突袭式的挑衅性行为艺术迫使官方两次关闭了中国美术馆，从而有意识地使自己被关闭到官方的政治空间的"墙"之外。两次停展的原因实际上都是艺术家"不宣而战"的行为艺术引起的。在这种情况下，极端的行为本身已经不同于 20 世纪 80 年代中期那样的通过占领公共空间去"布道"，而是对中国美术馆这一最具官方艺术圣殿色彩的"公共艺术空间"进行"亵渎"。展览中，许多作品用了避孕套，这象征了男性[前卫]的暴力对异性的征服。为此，参展的上海艺术家群体曾计划在美术馆一层的展厅做一个巨大的生殖器，而那"异性"就是美术馆的"神圣性"，对于第一次进入这一圣殿的前卫艺术家而言，美术馆还是个"处女"。

在 1989 年世界冷战即将结束的大环境中，参加"中国现代艺术展"的一些艺术家已经嗅到了这一政治动荡的潮汐，并主动用艺术空间的表现参与到这一转变之中。宋海冬制作的《外星人眼中的地球》[图 2-14]小型装置作品，在一个地球仪的东、西德地理位置上绑上了一个玩具墙。展览开幕后，当时民主德国驻华大使馆的大使和中国美术家协会的一位官员前来见我，因为我是该展览的总策划，他们要求我将此作品从展览中撤掉，原因是它干预了该国的政治事务。可以这么说，这件作品反映了中国艺术家当时对冷战后期的政治空间的焦虑感。同时，宋海冬的作品实际上也是对五个月以后柏林墙倒塌的一种预测，它说

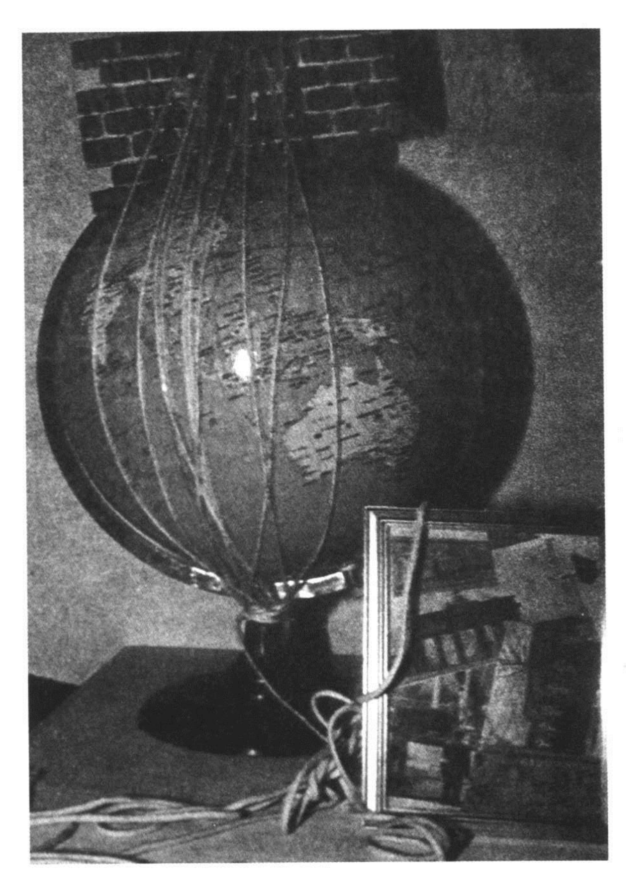


图2-14：宋海冬《外星人眼中的地球》1989年　装置

明了中国艺术家对政治空间的极度敏感。事实证明，“中国现代艺术展”是一个从艺术空间转化到政治空间的范例，·这种转化的因素是多方面的，有国际大的政治背景的因素，有艺术家个人的因素，同时也有社会群体[包括媒体]的参与作用。之后的“匿名信”事件以进攻的方式迫使官方将进入“墙”里的前卫艺术家最终排斥到“墙”外。或者说，艺术家主动选择了被排斥到“墙”外。

“中国现代艺术展”的意义并非只在展览的十四天中所发生的事件，其意义发生在全部三年的筹备过程中，它呈现了中国前卫艺术的“正名”、“犯法”和被“正身”的三个生存阶段。而这几乎是从“星星美展”到“八五美术运动”的所有前卫活动的宿命，无论是出版还是展览，均如是。

“中国现代艺术展”于1986年8月在珠海会议上正式发起，之后首先面临的是“正名”问题，即找一个主办单位。在20世纪80年代中期，一个展览没有主办单位是不能进入任何展览空间的。但在开始的一年

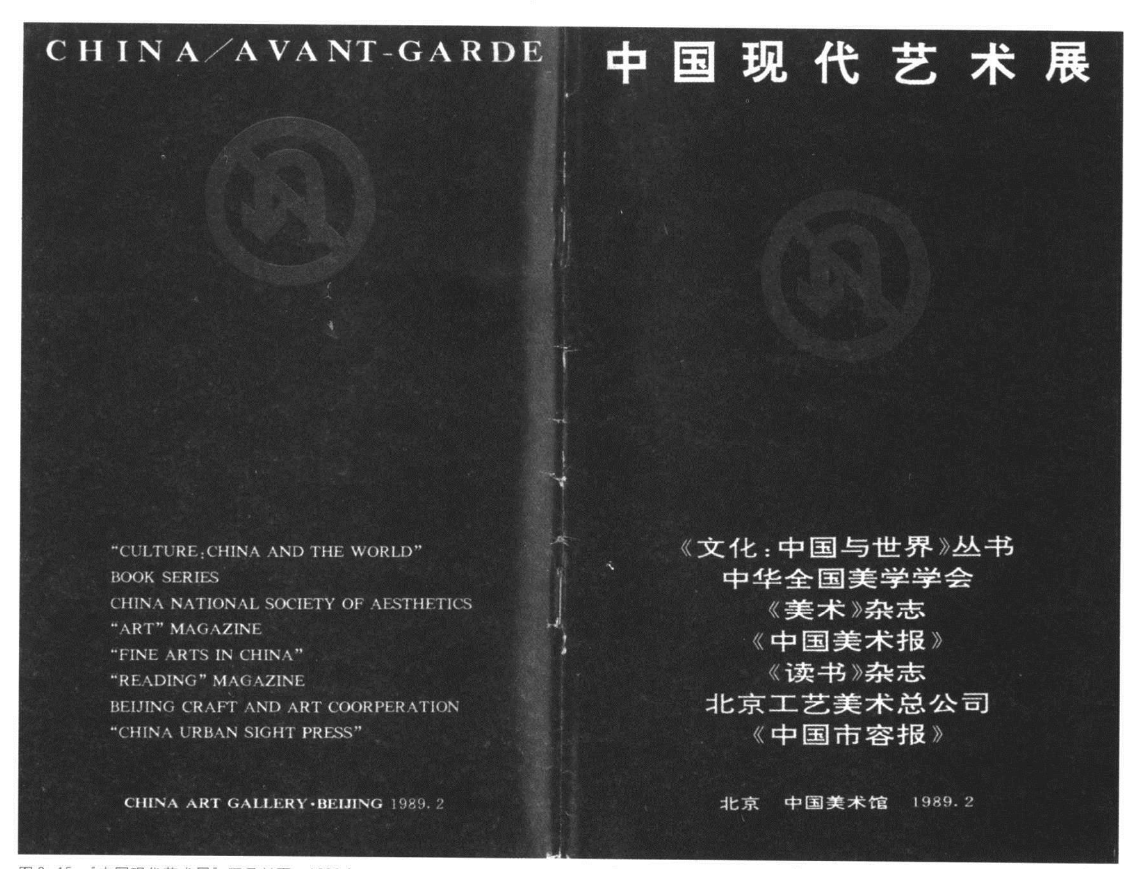


图 2–15："中国现代艺术展"图录封面 1989 年

中，居然找不到任何单位愿意承办，而批评家自发成立的"中国现代艺术研究会"又被迫流产。1988 年，当我们再次开始筹办"中国现代艺术展"时，虽然找到了文化界最具影响的《读书》、三联书店和中华美学学会加盟作为主办单位[图 2–15]，但最终还得由中国美术家协会批准才能进入美术馆。由此，"正名"使前卫得到了在美术馆的神圣空间中"违法"的自由。而"违法" 就必定带来"正法"和"正身"的后果。[图 2–16] 这个过程的开始和结果，都和 20 世纪 90 年代以前前卫艺术试图进入公众和合法空间的努力相关。对公共空间的进取心决定了前卫艺术的最终命运。

由于多方面的原因，20 世纪 90 年代以后的前卫艺术活动失去了这种进取心[无论是出于被动，还是主动]，并从外部空间后退，因而无须走过这三个阶段。原因有三方面：其一，无须"正名"，因为已经被宣判，恶名已存，而且从 90 年代初开始，就有国外的展览和市场维持其"另类"的名义和生存保障；其二，无须"违法"，只要不去争取公众，不试图占领公共空间，前卫可以在圈子中生存；其三，只要不违法，大多不会被"正身"。

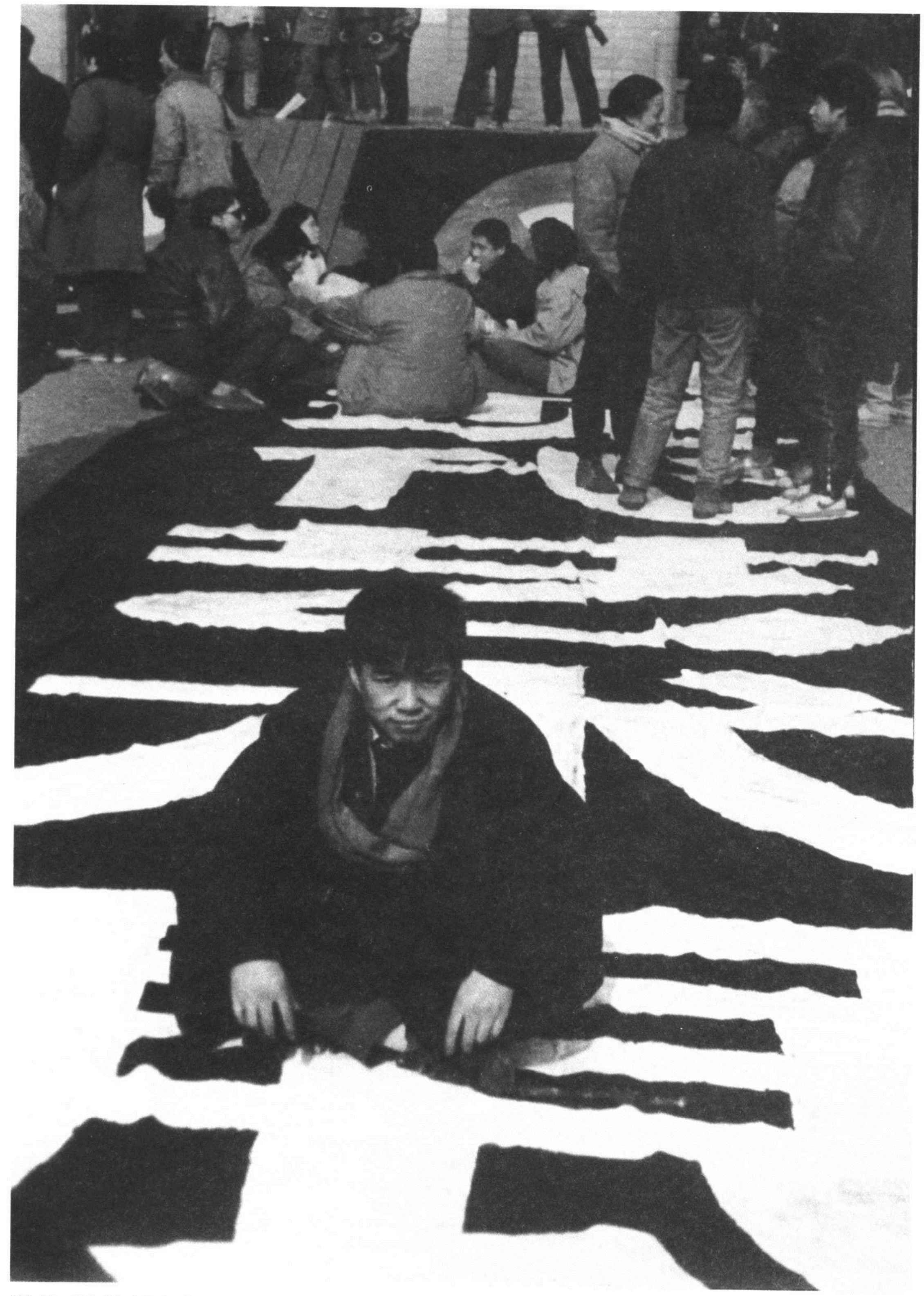


图2–16："匿名信"事件后，艺术家聚集在中国美术馆广场 1989年2月5日

20世纪90年代：画家村与公寓艺术

17 据陈卫和讲，"盲流"是温普林首先称呼的。见陈卫和：《北京"盲流"艺术家印象》，载《中国美术报》，第171期，1988年10月31日，2版。

18 见邵逸农、穆辰编：《西村艺术家[上]》，1995年，未发表。"西村"即圆明园画家村。

20世纪90年代初以后，前卫艺术一方面失去了官方展览空间，另一方面也为大众文化所抛弃，前卫被迫后撤，各种"地下"替代空间随之出现。这种替代空间大致有两种，一种是由20世纪80年代"盲流"艺术家群体发展而来的"画家村"，一种是由"八五美术运动"时期的观念艺术发展而来的"公寓艺术"。在大多数情况下，艺术家的活动和展览空间都是在自己的住所，有时也会在野外、农村和不引起注意的公众场合进行行为或装置艺术的创作。但是，与"八五美术运动"的群体不同，这个时期的前卫艺术家不论是被迫的，还是主动的，大都对社会公众的参与和理解不感兴趣。观众主要是前卫艺术圈子里的人，甚至有时只有摄影师。所以，这是一种从外部空间向内的退却。另一方面，由于国外的展览机会突然增加，以及相比之下国内展览机会的匮乏，艺术家自然地放弃了争取公众的欲望。

画家村现象

在"八五美术运动"期间，与群体艺术家有别的还有一些被称为"盲流"的边缘艺术家群，他们是最早的职业艺术家。我们把"八五美术运动"的群体艺术家称为业余艺术家，是因为他们不依靠出售艺术品生活，他们中的绝大多数都是美术学院毕业后到大学、中学或地区文化馆工作的国家工作人员。他们的前卫艺术创作活动是工作之外的副产品，是纯粹精神性的。而被称为"盲流"艺术家的人当中很多是自学艺术的，也有从专业美院毕业的，但他们都选择了体制外的自由艺术家身份作为谋生手段，一方面是出于对精神自由的追求，另一方面也是对艺术干预社会没兴趣。当时的重要画家如张大力、牟森、阿仙、郑连杰等人，有些在1984年就已经开始居住在圆明园的福缘门村、挂甲屯等地。他们的艺术不似"八五美术运动"的作品社会性那样强，大多是水墨的、抽象的和现代主义的，比较符合外国人的口味和国外市场的标准，所以，大使馆是他们常常光顾的地方。但他们在20世纪80年代是边缘的。[17] 1989年以后，政治和经济的环境使这种"盲流"现象激增。1990年开始，丁方、方力钧、岳敏君、杨少斌、徐一晖、鹿林、伊灵、刘彦、王秋人以及一些诗人开始在圆明园定居。[18]

1992年开始，张洹、马六明、苍鑫、朱冥等人在北京近郊的"大山子"定居，并称之为"北京东村"。1994年，方力钧等人首先移居北京通县的宋庄，建立了以艺术家自己设计工作室和住家为主的更为专业的"宋庄画家村"。[图2-17] 很快，在通县滨河小区的居民楼又聚集了

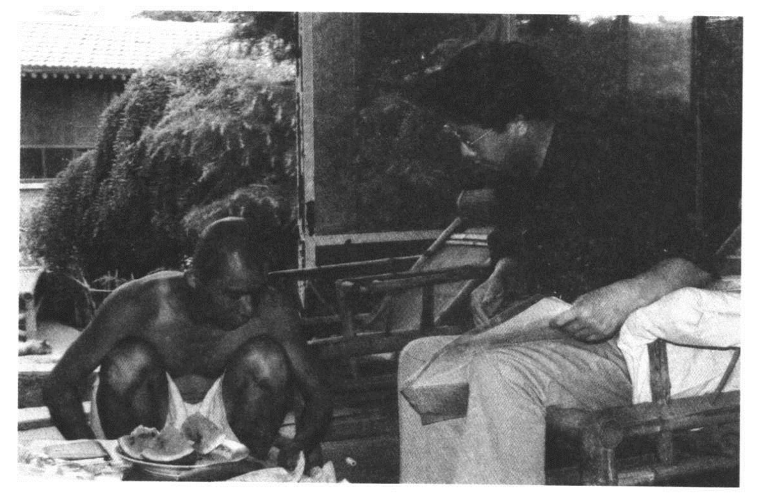


图 2–17：方力钧在宋庄工作室　1996 年

一批艺术家。90 年代末至新世纪之初，一些艺术家，如张晓刚、邱志杰、宋永红、叶永青、马六明、展望等在北京望京地区的公寓楼里租房或买房建立了工作室。同时，还有一部分艺术家在北京酒仙桥的老国营工业区 798 租建工作室。随着“东京画廊”和国外其他画廊、出版商的进入，这里形成了类似纽约苏荷的“北京大山子艺术新区”。从 2004 年开始，新的艺术家村如在“崔各庄”和“索家村”这一带出现。在北京之外，从 90 年代末开始，上海有“莫干山艺术家工作室”，南京有“创库”，2004 年郭晋等十一位艺术家租借仓库，在重庆的四川美术学院附近建立了“11 间创库”。 这种职业艺术家聚集的画家村和“创库”[创作仓库]的迅速膨胀，使之成为90年代以来中国前卫艺术作品的重要生产基地。自由的精神和致富的理想在方力钧、岳敏君、刘炜等一批艺术家那里成为现实。从 1990 年开始，再也没有人称这些人是边缘性的“盲流”， 他们被看做代表中国当代艺术主流的自由艺术家。

不过这些艺术家的产品无论多么前卫和具有批判性，最终仍将成为商品市场上的流通物。90 年代初是中国艺术体制发生变化的关键时期，官方体制虽然较 80 年代对前卫艺术的控制更紧，但它的影响反而式微，取代它的是国际艺术机构[美术馆和画廊]以及国外的艺术市场。90 年代初，港台艺术市场对学院写实艺术的热衷和稍后国际艺术市场对“政治波普”和“玩世现实主义”的青睐，很快引起了艺术家和一些批评家对市场操作理论的狂热。以吕澎为首的一些批评家以顺应历史潮流的姿态，试图主动干预市场，为前卫艺术定价[或抬价]，主办了“广州双年展”，但本来被设计到系统中的各方——艺术家、收藏家和批评家似乎都不合作，最后不能履行合同。这一事件的“闹剧”结局说明了市场虽可操作，但它必须是一个系统化的自然形成，是意识、经济基



图 2–18：宋永平等艺术家黄河写生活动　1993 年

础和体制空间的综合产物，并且，在中国尚未形成良性的艺术市场机制之时，国外艺术市场的主导也会引起国内市场的短视和急功近利。

与这一乌托邦式的市场热衷派相反，市场在另一些艺术家的眼中被视为一种堕落，并被看成是对前卫本质的颠覆。一些“八五美术运动”中的“平民”艺术家首先揭竿而起，用发生在社会空间而非艺术界的极端集体行为活动讨伐这一物质主义现象。如宋永平和山西一些艺术家的黄河写生活动[图 2–18]，兰州艺术家的“丧礼”活动，以及任戬等发起组织的“新历史小组”的活动，等等。他们以宣布同物质主义分道扬镳，或对它进行“吊唁”和颠覆性“礼赞”的方式，表达对这个新兴的“洪水猛兽”的憎恶和排斥。

而另一些艺术家，包括一些“八五美术运动”时期的艺术家，如张培力、耿建翌、顾德新、陈少平、王鲁炎和一批更年轻的前卫艺术家，如宋冬、王晋、邱志杰等人，既不想进入走红市场的“钱为”艺术行列，也无意面对面地批判市场。他们所关注的是寻找自己的视觉语言，在当时空间和经费都极为困难的状况下，试图选择另一种生存方式，并由此引发了90年代初期新的观念艺术群体的崛起。1993年开始的以小型装置、录像和行为艺术为主的新一代观念艺术在北京、上海和广州等地出现。除张洹、马六明、苍鑫等北京东村的艺术家是自由艺术家之外，大多数观念艺术家仍保持着80年代的“业余”艺术家身份，特别是在上海、广州和杭州。由于没有展览场地，也没有刊物发表前卫艺术作品，这些艺术家只能在自己或他人的居室中创作一些供少数圈内人看的装置、行为艺术，甚至只是在纸上写的“纸上空间”的方案艺术。由于这种非公共展览空间的活动大多发生在艺术家的家里[也有一些发生在废弃的厂房、农村和郊外]，我们把这一新的观念艺术现象称

为90年代的“公寓艺术”[Apartment Art][19]——一种在所有体制之外的另类空间中生存的前卫艺术。

公寓艺术

“公寓艺术”包括以下几个现象。在这一章中我们不着重讨论“公寓艺术”的艺术观念，因为在本书第四章“观念艺术”部分将有所讨论。这里我们着重描述“公寓艺术”活动空间的特点。

纸上方案和数理命题创作活动

在北京、上海、杭州和广州，一批艺术家或以群体，或以松散的形式交流、串联讨论艺术，并创作一些不可出售的、纸上方案式的命题作品。它不是以展览，而是以印刷或复印的形式交流，这种方案大多体现了机械性和定量性。在北京，早在1990年，王鲁炎、陈少平和顾德新就经常聚在王鲁炎家中讨论艺术，并开始了他们的公寓艺术活动。20世纪80年代末，他们曾合作创作《触觉艺术》，此后，又开始创作一个被称为《解析》的观念艺术系列。[图2-19]这一系列作品像遵循数学和几何的程序一样，他们提前确定一个方案，然后每人轮流按规定的程序在纸上画出直线、圆和点等等。在逻辑步骤的延伸中最终演算出一个结果。1990年至1995年间，他们共制定了五套规则，并做了五本“解析”演算，最后装订成书。《解析》的价值其实不在演算的本身，而在于艺术家活动的空间和形式。他们严格的家庭小组形式和理性的、排斥个性和表现性的演算过程，是一种对任何浪漫煽情、集体感染和公共空间的不相信和排斥。在他们看来，对于一个个体而言，唯一的自由是自己对自己的心绪和存在空间的控制。

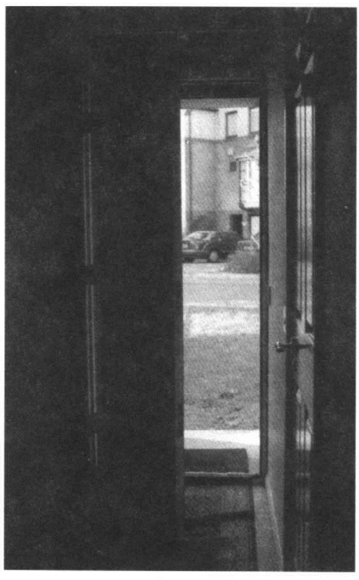
1995年，王鲁炎、陈少平、王友身、汪建伟等艺术家编辑了题为《中国当代艺术家工作计划[1994]》的方案作品集，其中很多是没有实现的纸上方案。这种极端控制性和定量性的命题纸上方案艺术，还可以在20世纪90年代初的上海、杭州和北京艺术家的类似作品中看到。与《解析》不同，大多数艺术家不是参加一个固定的小组，而是在共同兴趣的基础上保持松散的联系，他们找一个非常具体的时间或者物理的定量作为命题，每人根据自己的理解提出观念的设想和草图，或者已经实行了的小型装置的照片，然后装订成册。比如，1995年由来自杭州、上海和北京的八位艺术家——耿建翌、陈妍音、姜杰、施勇、阚萱、钱喂康、杨振忠、张克端、王强和展望将“以45°为理由”作为命题创作方案作品，作品大都是以家庭私人空间和材料为主，如门窗、电视、中药等。[图2-20] 在此之前，他们做了另一类似方案的作品《同意1994.11.26作为理由》[图2-21、图2-22]，参加者基本都是同一批艺术家。他们将具体空间的角度、体积的定量、事件的准确性、温度的湿热等

19 高名潞首先在《从精英到小人物》一文中提到这一概念。高名潞主编：《蜕变与突破：中国新艺术展》。[Gao Minglu, From Elité to Small Man," *Inside Out: New Chinese Art*, Gao Minglu ed.Berkeley: University of California Press,1998, pp.161-169]



图2–19：新刻度小组［王鲁炎、陈少平、顾德新］
1990年





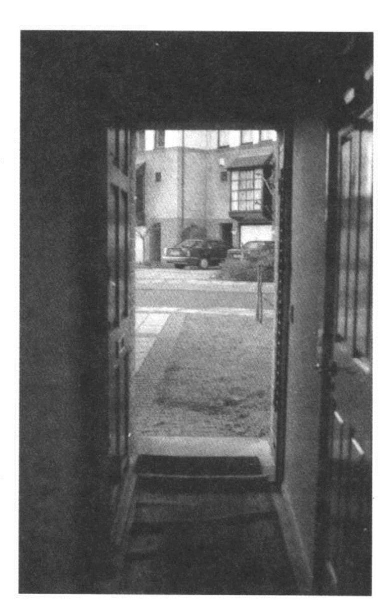


图2–20.No.1–3：陈妍音 《风与门：有形的门和无形的门被设定在45°》 1995年 纸上方案

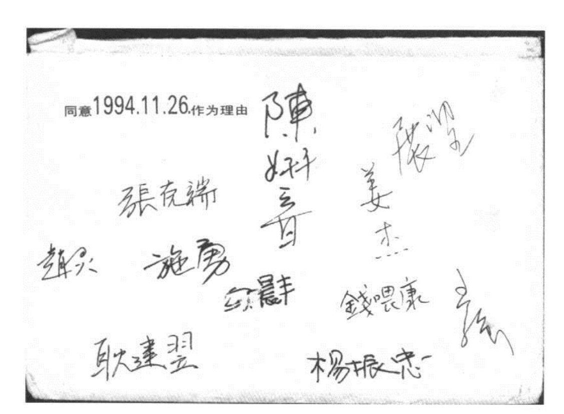


图2–21：张克端、施勇、杨振忠、陈妍音等 《同意 1994.11.26作为理由》的方案 1994 年10月

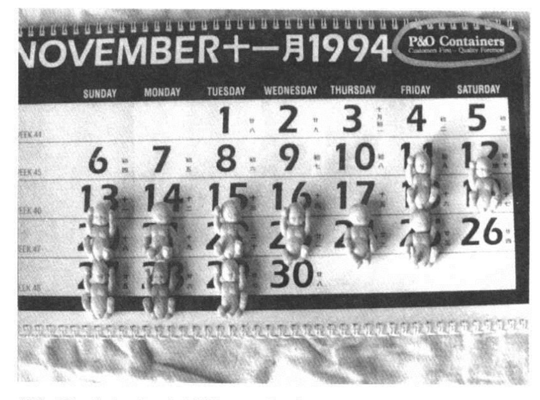


图2–22：姜杰 《卫生事故》——《同意 1994．11．26作为理由》的方案作品 1994年11月 装置

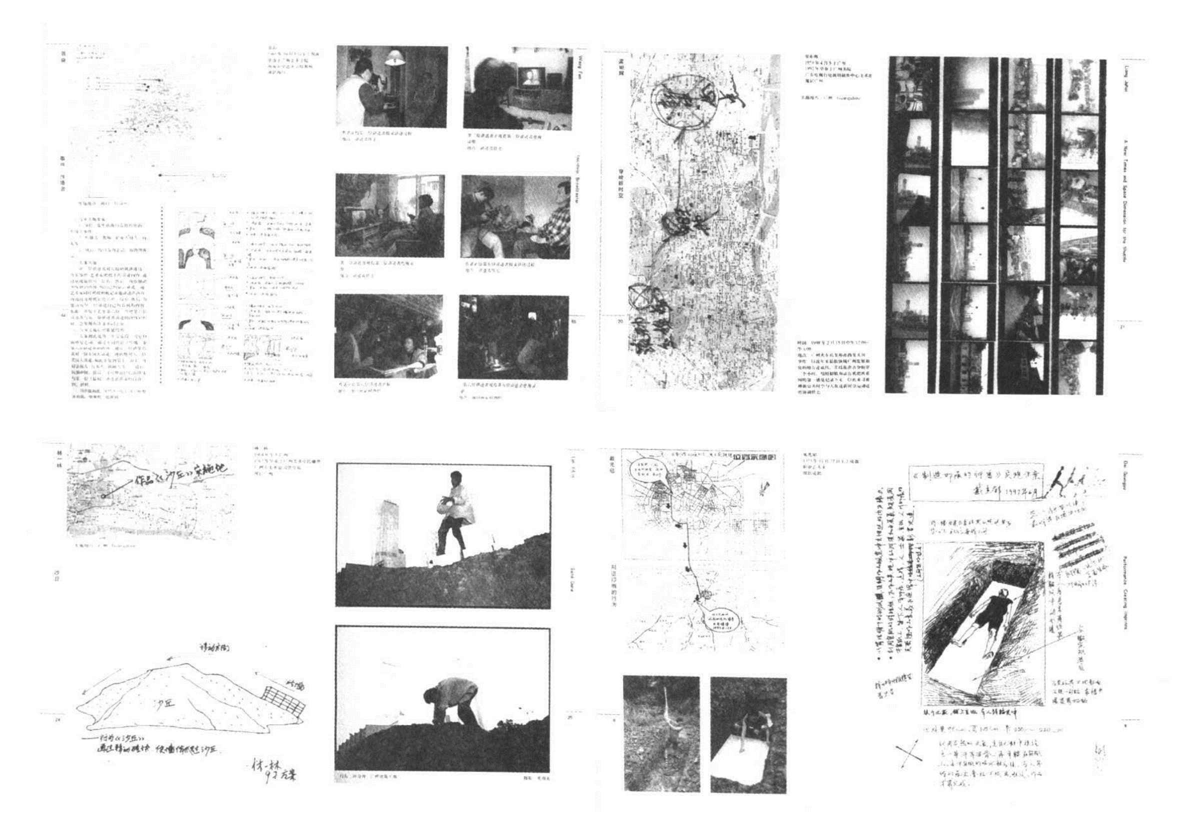


图2–23：《野生：1997年惊蛰 始》中的翁奋、梁钜辉、林一林、戴光郁的方案 1997年

作为题材进行命题创作，表现了一种“物恋”状态，表达了一种对超越物理性实证之外的任何东西的远离和不相信。他们认为自身与“物”之间的近距离空间感最使人信服。这无疑是一种极端的空间退避。从1993年至1995年间艺术背景的角度去解读，这是对“政治波普”和“玩世现实主义”带来的任何意识形态的虚妄和市场的疯狂远离。[20] 保持纯粹的定量和具体性就是接近真理。这种空间退避的归宿恰恰是自己的居室和公寓。在这方面做得最为极端的可能是上海的钱喂康、施勇和杭州的王强。钱喂康和施勇早在1993年就组织了他们的二人展“形象的两次态度93”。钱喂康展出了他的《物体抬起5°，带出影子容积》、《风向：白色数量205克》和《向一个力点倾斜》等作品，而王强也做了一些与尺寸、水和物质有关的系列作品。

这种数理命题的创作延续到20世纪90年代末。1998年，宋冬、郭世锐策划编辑出版了《野生：1997年惊蛰 始》，介绍了二十七位艺术家的作品实施方案、照片和草图等。[图2–23] 根据编者所说，“《野生》是北京、上海、广州、成都等地的二十七位艺术家举行的‘非展览空间、非展览形式’的艺术活动。此次活动由现代艺术中心主办，从1997年

20 栗宪庭：《九十年代中期以来中国当代艺术的多元景观》，载《倾向》文学人文杂志，1999年总第12期，227～243页。

21　宋冬、郭世锐：《野生：1997年惊蛰始》，1997年。书中介绍了二十七位艺术家的纸上方案作品。非正式出版物。

22　冯博一在《从"地下"到"地上"——关于20世纪90年代以来的中国前卫艺术》一文中，详细地介绍了20世纪90年代的替代空间的展览、自由策划人的活动和体制外出版物的发展情况。载《艺术评论》，2004年总第7期，43～47页。

惊蛰[3月5日]开始，进行了一年的时间，在此期间各地艺术家之间进行了广泛的讨论和交流，并为此次活动专门制定了方案。艺术家按照各自地区不同的人文环境、自然环境以及自身不同的背景，在一个相对长但同一的时间内实施作品"[21]。

有意思的是，几乎所有20世纪90年代的纸上方案艺术都是非常具体地将"某时、某地"作为一个命题去思考，有一种"实证"或"纪实"的意味。同时，"定点"、"定量"又是一种平凡性和日常性的象征，是最容易交流和对话的途径。所以，方案艺术具有非常强的时间和空间的限定。这与90年代的实验电影和摄影中的"纪实性"相类似。它最接近生活空间本身，所有这些"命题方案"的印刷品可以被看做创作空间，虽然其功能也在于交流，但更多是作为创作方式本身出现。创作者大多只能在自己的个人居室[而非画室]中冥想和构思这些作品，而非实际塑造、装置和描绘作品。

与这种方案有关的是这个时期前卫艺术圈子里的印刷品交流。这些印刷品不是以创作本身的形式出现，而更像是"地下"刊物，供圈子里的人交流用。1994年7月，由艾未未、徐冰、曾小俊策划、冯博一编辑的一本没有具体题目、俗称《黑皮书》的文献集收录了行为、装置、录像和摄影等各类作品及艺术家的方案和语录，同时介绍了国外艺术家，如杰夫·昆斯[Jeff Koons]和台湾艺术家的行为艺术。这些介绍对当时的观念艺术和行为艺术影响非常大。1995年至1996年又先后出版了由艾未未主编、庄辉编辑的《白皮书》、《灰皮书》，对当时公寓艺术的开展也起到了很大的作用。[22]

家庭创作与公寓展览

20世纪90年代初，以夫妻艺术家的居室为中心的家庭创作活动在北京出现，并形成了公寓艺术的一个中心。

最早进行家庭艺术活动的大概是宋冬和尹秀珍夫妇。均为北京中学美术老师的他们在十二平方米的窄小居室里创作了许多方案和装置艺术作品。1990年，他们和另外两个同学[也是夫妻]成立了一个"板凳组"，每隔一个月聚一次。这个月在这家，下个月到另外一家，看做品，谈艺术，后因志趣不同而终止。宋冬和尹秀珍在家里做了一件关于面包的作品[图2-24]：面包干了以后，在上面写上什么时候买的，然后慢慢烤，慢慢吃，不知什么时候面包就生虫了。宋冬拍了一张照片，又做了一个玻璃盒子，把照片贴在盒子顶上。经过冬天，虫卵又继续孵化，虫继续吃面包，两年后，面包完全变成了粉末。1994年，宋冬和尹秀珍在家里做了许多不能展出和不能保存的艺术作品，比如，把一壶开水浇到胡同里结冰的地上，"哗"的一声，冒一股热气，非常简单。[图2-25]他们在胡同的墙上写字，在家里用水在石头上写日记，把书剪

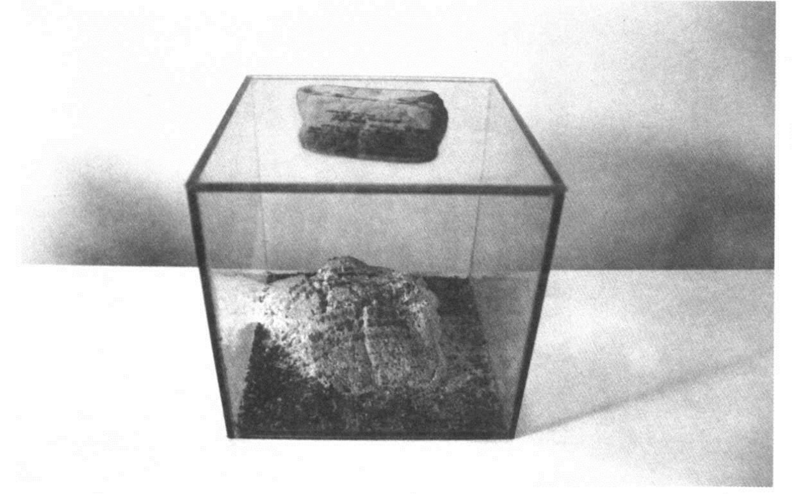
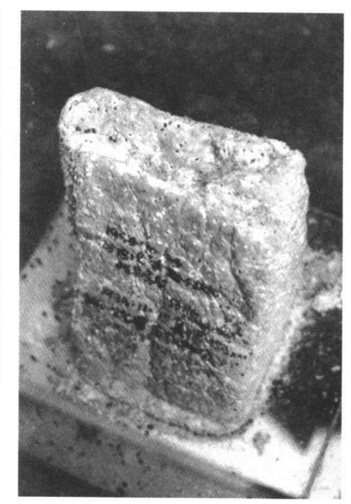
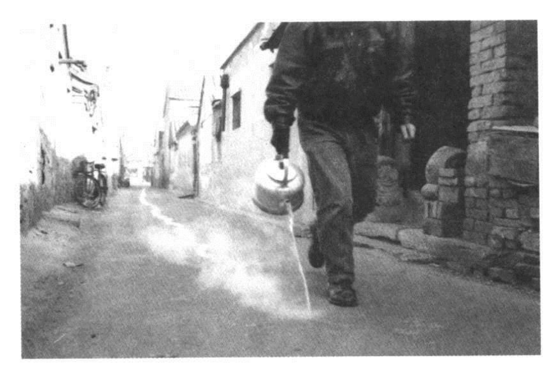



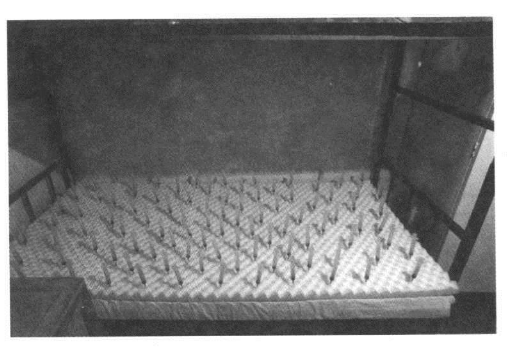
图2-24,No.1-2，宋冬《面包》1995年 行为艺术

成面条，叫“文化面条”，铺在家里，到处都是。尹秀珍将宋冬和她的毛衣拆开，再重新织成一件“男女合一”的新毛衣。他们做一些作品就请艺术家到家里，每天有人来，最多的一天来过十五人。1995年，宋冬开始创作《水写日记》，走到哪里写到哪里。起初是在后海河边用手指头在地上写，用毛笔在冰上写，在家里的山墙上写，后来就在石头上写，就变成了《水写日记》。《水写日记》本身是非常私密化的，是关于日常的琐事和不能告诉别人的事。渐渐地，宋冬将那石头看成了自己身外的骨肉，依附于他，但不属于他。到2001年，在侯翰如和范迪安策划的“生活在此时”展览中第一次展出了《水写日记》的四张照片。考虑到日记的私密性，宋冬拒绝展示那块石头，也拒绝表演。1996年，曾有人出价二十万元人民币买那块石头，但是宋冬拒绝了，因为他把它看成自己的生命，他不能卖掉自己。[23]

23　高名潞与宋冬的谈话，北京，2005年1月14日。

1993年至1995年间，几位海外艺术家回到国内。朱金石、秦玉芬、艾未未、徐冰回到北京，带来了西方当代艺术的观念，特别是装置艺术的信息。王功新、林天苗从纽约回国，他们在北京东四的家中常常聚集一批艺术家，如陈少平、顾德新、王鲁炎、汪建伟、王晋等，并展示自己的作品。1995年，王功新在家中展示了《布鲁克林的天空》[图2-26]。他在自己的家里挖一个洞，洞里放一个电视屏幕，天空的画面伴随着他的声音：“看什么看，有什么好看的？”作品隐喻洞的那一头正好是他在美国纽约布鲁克林的家。作品来源于美国人常说的一句话：“如果你想去中国，挖个洞就去了。”这件作品说的是关于家的故事。林天苗则在家中展示她的装置作品《扩散》，她用很多线做了一个女性器


图2-25：宋冬 《一壶开水》 1995 年 行为艺术


图2-27：朱金石 《顿悟》 1994年 装置

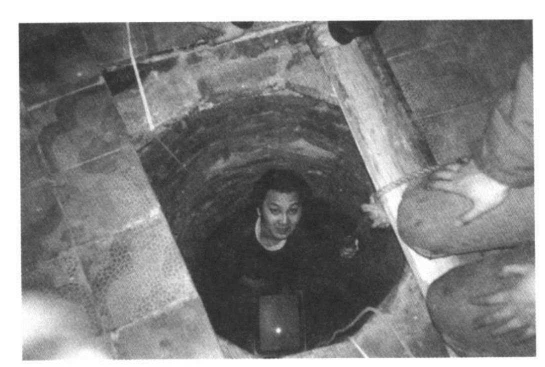
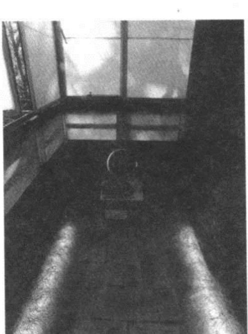


图2-26.No.1-2：王功新 《布鲁克林的天空》制作过程 1994年



图2-28(右)：宋冬 《日子》 1994年 行为艺术
图2-29(左)：朱金石 《无常》 1996年 装置

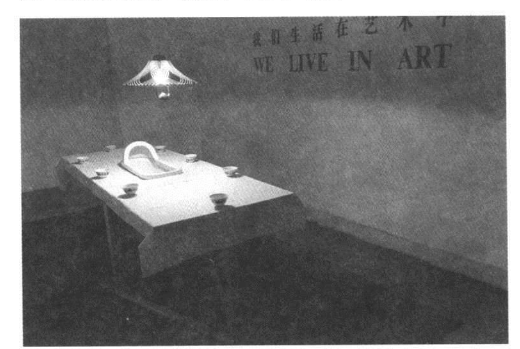


图2-30：王蓬 《我们生活在艺术中》 1994年 装置

24 高名潞与朱金石的谈话，美国纽约州布法罗，2005年1月23日。

官的象征形象。

朱金石、秦玉芬从德国回国，在甘家口一个两居室里展示自己和其他人的作品。朱金石还经常与一些年轻的艺术家在家里讨论艺术。[24] 1994年在他家举办的第一个公寓艺术展览“开放的空间”占用的空间只有十五平方米。宋冬用了阳台，朱金石用了一扇门，王蓬用了一个墙角，王庆松也做了一个小型装置。朱金石做的是一个两层双人床，底下一层是一个海绵垫子，上面扎着好些针头。[图2-27] 宋冬先把阳台墙刷黑了，然后在墙上写着两行日期，从他1966年出生的那一年起，一直写到1994年，和时间有一种关系。[图2-28] 朱金石对观念艺术非常有兴趣，特别是在装置材料的运用方面结合了“达达”、“极少主义”和

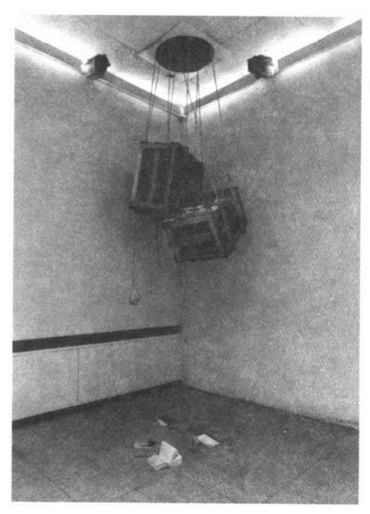


图2-31：王蓬 《挪亚方舟》 1995年 装置



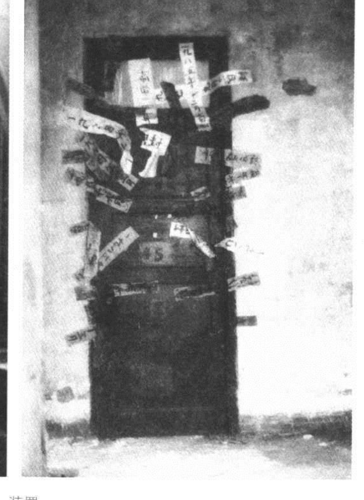


图2-32，No.1-2：耿建翌 《5号楼》 1994年 装置

东方的“物”的理念。[图2-29] 相比之下，宋冬、王蓬、王晋等更注重材料的当下性，这决定了他们更为感性和具有社会经验的性格，但朱金石的理性和观念性对这几位艺术家在选择日常材料做装置的成熟性方面起到了很大的作用。

王蓬在朱金石的家中展示了《我们生活在艺术中》[图2-30]。作品将杜尚的小便池搬到餐桌上，形象地点出了公寓艺术的本质，即“与艺术一起吃饭睡觉”。杜尚的小便池不论多“反艺术”，它仍然要被放到博物馆里，而在中国的政治和艺术的具体情景中，艺术只能发生在家里，所以，王蓬不是像杜尚那样，只是把它打上“反艺术”或“回到生活”的标签，而是让它真正地发生在生活中、公寓里。[图2-31]

“公寓艺术”的公寓空间是一种艺术身份的象征，它将艺术家界定为生活中的艺术家，而非画室中的艺术家。于是这种公寓艺术有如下两个特点：其一，用生活中[特别是家庭生活中]的廉价材料做作品，省钱、省空间；其二，作品不可复制，不可重新展示，更不可出售，展示完就拆掉，只供交流。

20世纪90年代初，一些前卫艺术家还选择了正在搬迁中的废弃公寓作为展场。比如，1992年耿建翌在杭州的一个小区创作了装置作品《5号楼》[图2-32、No. 1-2]，戴光郁在成都的“毛坯”楼中展示了他与“政治波普”有关的作品[图2-33]，黄岩在长春的居室中和多个城市的街道上创作拓印作品。不但在都市的公寓中，而且在农村老乡的家中，前卫艺术家甚至还再现了当年延安鲁迅艺术学院革命艺术家的创作形式。陈少峰在河北省农村将自己为村民们画的写生像展示给他们。[图2-34] 这种艺术家与社会底层直接对话、甚至让人民对艺术作品作出评判的做



图2-33. 戴光郁 《红色覆盖》 1993年 装置

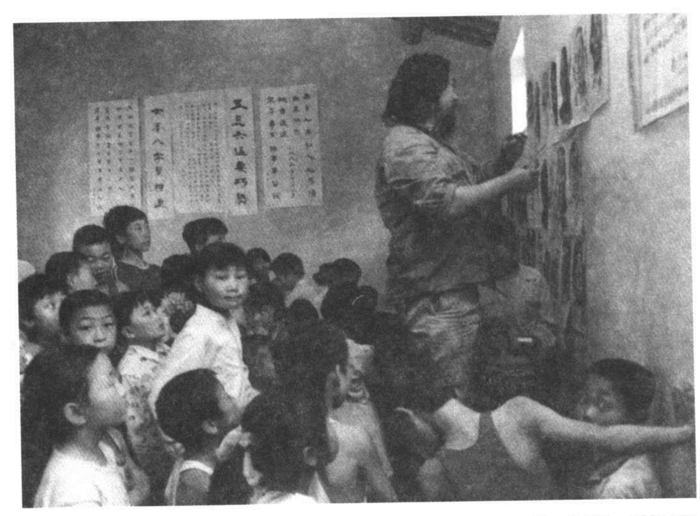


图2-34. 陈少峰 关于河北省定兴县王官寺乡村民社会形象与美术形象的调查报告 1993年6月 行为艺术

法，很像延安时期的古元、彦涵等木刻家的风格。

这一时期，唯一的居室之外的前卫活动空间是在北京饭店附近的一个叫“红霞公寓”的地方。林朴和林松兄弟把它租下来作为艺术家工作室，取名“翰墨画廊”。这里曾经展示过王逢、赵半狄等人的作品，后来还展示了徐冰的《文化动物》，但很快就关闭了，原因之一是画廊刊物《翰墨艺讯》的封面用了赵少若的一件图像拼贴作品，他把自己的头像拼贴到毛主席的画像上，印刷工人觉得这是蒋介石，举报了，于是画廊被查封。它是那时比较早的一个展示空间，虽说是公寓，其实担当的不是公寓的作用。

但这种公寓艺术在90年代中期以后很快消失。国外频繁的展览和国内一些画廊的出现，使得这些公寓艺术家一下子变成了国际旅游艺术家，他们的作品也不再是早期那种不受外界干扰的关于自身状况的叙述，而是超越了公寓的边界，一下进入了国际通道。语言、形式、材料都显得“国际化”了，而作品所讲述的故事也更“典型化”，失去了“公寓艺术”的具体、私人和纪实的特点。即便有，更多地也是为全球化的个人生活作注脚。比如，尹秀珍的《旅行箱里的城市》记录了她所到过的城市，它让人觉得很像这个时期中国当代艺术流行的家庭照，艺术已不是个人的事，相反，它成为共性化的怀旧和全球化的通病。

美术馆时代："墙"的消失？

从2000年开始，中国当代艺术进入了"美术馆时代"。我们用"美术馆时代"这一概念是受到台湾20世纪80年代美术现象的启发。当时有人称80年代的台湾美术处于"美术馆时代"，因为70年代台湾的"乡土"运动以后，随着经济奇迹般的发展，官方体制的美术馆在台北、高雄等地纷纷建成，这对台湾80年代的艺术起到了推波助澜和整合的主导作用，也为90年代留学归来的年轻艺术家搭好了体制的平台。与台湾的"美术馆时代"类似，今天，中国大陆的美术馆大多在国家体制下运行[一些画廊除外]，商业画廊仍无法与之争锋。此外，一些房地产商也纷纷办起了美术馆，如成都的上河美术馆、北京的犀锐艺术中心等，它们同时也收购一些前卫艺术作品。房地产商将商业盈余用于投资艺术，虽然有勇气，也有事业热情，在短期内充当了前卫艺术赞助人的角色，但中国的房地产"泡沫"几乎注定了他们所创办的美术馆的不持久性。

引人注目的还有中国国内各种"双年展"和"三年展"的举办，如2000年、2002年、2004年连续三届"上海双年展"，2002年"首届广州当代艺术三年展"，以及2004年第一次由中国文化部和中国美术家协会主办的"中国北京国际美术双年展"，等等，都在国内外引起了反响。[图2-35] 国际重要的双年展，如威尼斯双年展[2003年、第50届]和圣保罗双年展[2002年、第25届]也开始设立中国国家馆，并由国家文化部主持聘请策划人组织展览。还有国家之间的文化艺术交流活动，如"中德文化年"[2001]、"中法文化年"[2004]，也将昔日的"前卫艺术"作为主体或者作为"实验探索"的主体。这种现象与中国新一代政府官员对当代艺术的开明和理解有关，也与前卫艺术自身的转变有关。最初，对参与官方组织的展览，艺术家还有所抵触，如在2000年"上海双年展"开幕期间，出现过一些外围展，其中对抗姿态最为明确的是由艾未未和冯博一策划的"不合作方式"展。但2000年以后，前卫艺术"墙"的空间意识几乎消失，它的活动空间基本是商业画廊和官方的美术馆与双年展，甚至还有威尼斯双年展的国家馆。"前卫"成为中国当代艺术的门面。这是否意味着前卫意识的消亡？因为"前卫"的核心意识始终是与其存在的空间相抗争。从另一个角度讲，前卫的外部环境是否已经不存在了？也就是说，那堵在前卫和体制之间的"墙"是否已经不存在了？ 皮之不存，毛将焉附？

身处"美术馆时代"的中国当代艺术正大量地走进官方美术馆和商业画廊。今天，中国的前卫艺术家或实验艺术家已逐渐失去了足以

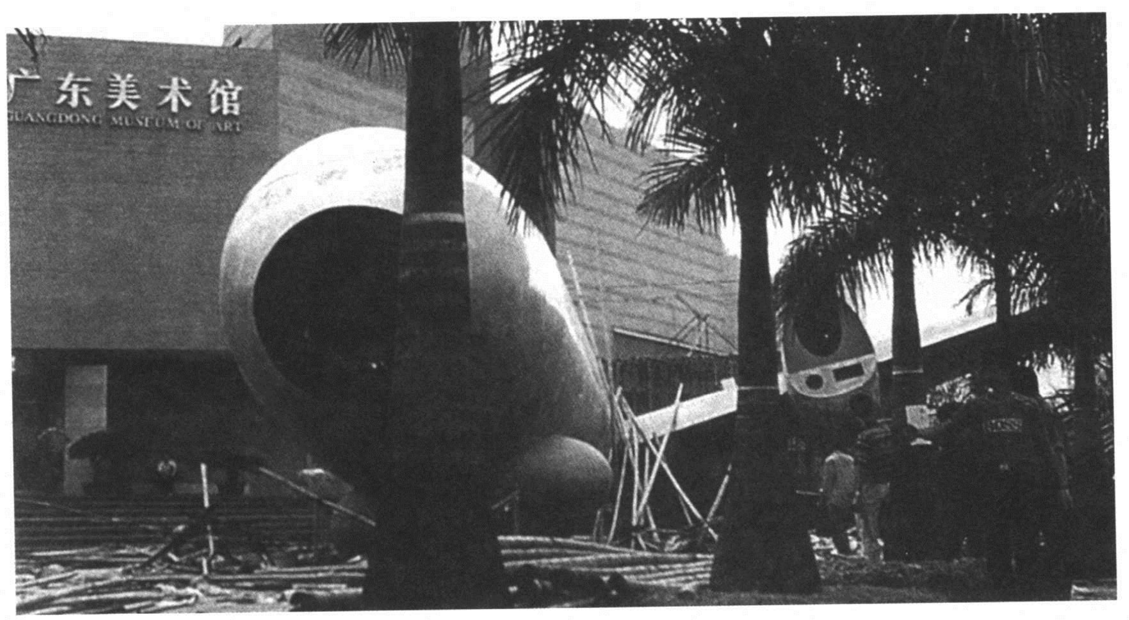


图 2–35：黄永砯 《蝙蝠计划 II》 2002 年　装置艺术　作品为 2002 年"广州三年展"所做，被迫在开幕前拆除。

界定自己身份的空间意识，其创作空间[画室]和展示空间[画廊和美术馆]日益连为一体。因而，我们可以看到这样的现实，今天中国的艺术界可以说是“体制纵横”，只有展览、美术馆和策划人，没有艺术家，而中国的艺术家正在兴奋地接受和享受着这大好的机遇，还没有人挺身而出“反体制”，如同西方20世纪60年代至80年代的“反体制”艺术运动中曾有过的那样。但我们相信，早晚会出现像汉斯·哈克[Hans Haacke]那样的艺术家，尽管形式会不尽相同。



第三章

真实与虚妄：从“人道”、“人文”到“人态”
——中国当代社会现实主义艺术的变迁

在过去的二十多年中，现实主义概念的持续发展和演变成为中国当代艺术十分醒目的焦点之一，在绘画、摄影和电影中表现得尤为突出。[1]毛泽东时代的社会主义现实主义和最近三十年的新现实主义有根本区别，前者只包括三类主题，即歌颂历史、讴歌领袖的英明领导以及描绘无产阶级[工、农、兵]的幸福生活。它再现的是一种国家意识形态的原理。相反，20世纪80年代以来，虽然现实主义的方法和视角在每一代均有所变化，但新的现实主义艺术总是表现出艺术家独立和社会批判的态度。同时，旧的社会主义现实主义在虚构手法和图像因素方面仍继续被当代中国艺术家所运用。

以下三个字眼儿可以用来描述中国当代艺术不断发展中的现实观念和表现方法，即"人道"[人道主义]、"人文"[人文热情]和"人态"[个人生存状态，简称为"人态"]。在不同时代的艺术创作中它们都曾被广泛提及并运用。"人道"概括了20世纪70年代后期的艺术特点，"人文"是80年代艺术的主要特征，"人态"则代表了90年代的现实主义艺术特点。这三个概念所反映的不仅是艺术创作的题材和观念，同时也指它的表现手法。中国当代艺术家通过这些不同时期的不同图像手法去塑造社会中的"人"和他们的"现实"，并通过艺术重构他们自己的身份。

1 从这个角度讲，中国过去二十多年的现实主义可以被看做19世纪以来的社会现实主义[Social Realism]在中国的发展。社会现实主义，从广义上讲应被视为一种国际现象，它包括19世纪俄国"巡回画派"、20世纪30年代墨西哥的壁画以及40年代美国绘画。它与社会主义现实主义不同的是，社会现实主义不受国家意识形态和艺术体制的控制，它是自由知识分子对社会现实的独立思考和批判。社会现实主义往往关注并真实地反映下层人的生活，但它反映的是知识分子的民粹主义和自由民主的社会理念。

中国过去二十多年出现了各种现实主义，"伤痕"、"乡土"、"玩世"或"调侃"、"新生代"或"近距离"、"状态现实"等。这里，我们用国际通用的"社会现实主义"去概括这些不同时期的现实主义，因为所有这些现实主义都符合"社会现实主义"的基本特点，如自由独立的批判视角和对普通人的关注，尽管20世纪90年代初的现实主义多为艺术家自我和圈子的写照。所以，中国当代的现实主义完全可被看做"社会现实主义"在中国的新发展。同时，它又在很多方面修正地继承了毛泽东时代的"社会主义现实主义"的传统。

“人道”——再现真实的人生：后“文化大革命”时期的写实艺术[1978—1984]

在后“文化大革命”时期，新绘画潮流首先出现在艺术学院中。许多毛泽东时代重要的社会主义现实主义画家转向了学院主义，醉心于人物肖像、风景和静物。另一方面，几乎在同一时期，在学院中还出现了两类使用写实手法批判“文化大革命”和阶级意识形态的潮流：“伤痕美术”，主要描述由“文化大革命”造成的灾难和精神创伤；[2]“乡土写实主义”，通过描绘普通牧人和农民来寻求对人道情怀的表现。这一批艺术家曾经是红卫兵艺术家，擅长“文化大革命”风格的绘画。[3]“伤痕”艺术竭力表现“文化大革命”的真实画面，以激起观众回忆过去的痛苦，“为了表现我们那一代人的纯粹、忠诚、爱和悲剧，我们要表现这些被赤裸裸的残酷的现实所毁掉的美好的东西”[4]。例如，油画《1968年某月某日雪》[图3-1]和小说《枫》的连环画[图3-2]都是描绘红卫兵在“文化大革命”中悲剧性的武斗场面。事实上，每幅作品的主题都是艺术家的自传和自画像。绘画表现了那一代人的悲剧命运。在他们的艺术作品中，他们既是英雄[因为响应拥护毛泽东思想的号召]，也是时代的受害者。“伤痕”艺术之后不久，被称为“乡土写实主义”的潮流于20世纪80年代初期也兴起了。[5]这些绘画描绘普通人，尤其是农民、牧人和少数民族，而且手法相似。[图3-3] 大多数“乡土写实主义”艺术家在“伤痕”艺术群体中已经得到认可。他们把注意力从关注自身作为红卫兵时的体验，转向表现“文化大革命”期间在农村接受再教育时遇到的“他者”。这些艺术家对“他者”朴实的、甚至常常带着忧郁色彩的观察视角，无疑来源于人道主义关怀和“实事求是”的追求。这句口号第一次出现在1978年，代表着“文化大革命”结束以后新一届政府的新政策。 同年纠正了毛泽东发动并领导的“文化大革命”当中的错误路线。这次会议还促进了中国对外开放的步伐，新形势无疑给艺术和其他学科都提供了新的发展机遇。

在1978年至1980年间出版的报纸和杂志上，有许多文章论述了邓小平的著名口号——“实践是检验真理的唯一标准”。其中心思想是，真理并不是抽象的，而是可以从日常生活中体验、观察和证明。这句话促使那些“文化大革命”中理想破灭了的中国人把价值观转向了实用主义和个人主义。或许是因为个人主义在中国带有某些负面的含义，所以，“人道主义”一词则用来表达对个人主义的追求。[6]

“寻求真理”的愿望不仅导致了艺术创作主题从“文化大革命”时

2 1979年“伤痕美术”开始出现，标志是1979年10月在成都四川省博物馆举办的“四川省庆祝国庆三十周年画展”以及“四川省庆祝建国三十年周年纪念展”。在这些展览中，“伤痕”艺术的主要画家，譬如程丛林、罗中立和高小华等展示了他们的作品，其中包括程丛林的《1968年某月某日雪》。

3 1968年末，大约是“文化大革命”开始后两年，当他们还是青少年时，他们中的大多数被送到乡下去接受贫下中农的再教育。1979年，当艺术院校重新开学时，许多人被录取为美术学院的学生，并重新回到城市学习。

4 陈宜明、刘宇廉和李斌：《关于连环画〈枫〉的一些想法》，载《美术》，1980年1月号，34～35页。

5 参见水天中：《关于乡土写实绘画》，载《美术》，1984年12月号，55～57页。

6 大约在1981年，哲学界开始谈论人道主义和异化的问题。一场关于人道主义和异化的哲学辩论被注入了新的内容，并着力研究马克思的《1884年经济学哲学手稿》，在这里，青年马克思批评了资本主义社会的异化，同时强调了可选择的人道主义。虽然在西方，自从文艺复兴以来，人道主义已经不同于现代意义上的个人主义，但是在“文化大革命”以后的中国，人道主义的概念表现了真正意义上的对个人自由的探求。在毛泽东时代，人们将个人无私地奉献给集体。那时人道主义被批评为资产阶级思想。1942年，毛泽东主席在延安文艺座谈会上的谈话曾对此提出批评。“文化大革命”以后，人道主义包含了个人的欲望。当现代中国的艺术家在作品中使用“人道主义”时，它们通常意味着某种个人主义。例如，在20世纪80年代初期围绕马克思关于“人道主义”概念的争论中，“人道主义”被用于表达个人价值、人性和人的自由的概念。大多数西方读者可能对此不能理解。为避免复杂化，我们将



图 3–1：程从林 《1968 年某月某日雪》1979 年　布面油画

图 3–2：刘宇廉、陈宜明、李斌 《枫》连环画之十八　1979 年　连环画[根据郑义同名短篇小说改编]

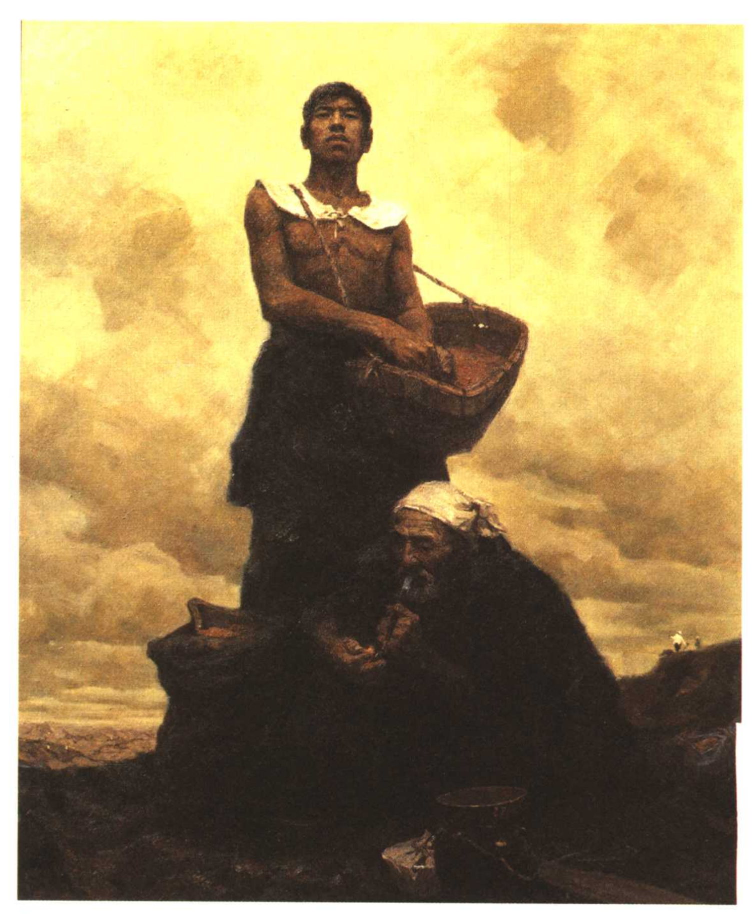


图3–3：王国斌 《地久天长》 1980年 布面油画

期的乌托邦到人民大众日常生活的变化，也引发了对“真正的”现实主义的方法的呼唤。这种方法深受19世纪俄国“巡回画派”批判现实主义的影响。[7]

怀着“寻求真理”的愿望，“伤痕”和“乡土”画家采取了“照相写实主义”的方法。在短篇小说《枫》的连环画中，画家并没有把江青和林彪画成形象扭曲的讽刺漫画形象，尽管这种风格在当时批判“四人帮”的宣传画中被广泛采用。艺术家只是在连环画中复制了江青和林彪的照片，没有作任何漫画式的处理。照相写实主义的风格立刻震撼了1979年的艺术界，因为当时的观众习惯了理想化或讽刺漫画式的艺术表现手法。[图3–4、图3–5] 《枫》不加讽刺夸张地描绘两个“恶人”，其重要性并不在于艺术家对画中人物的看法，重要的是它显示了艺术家尊重自己对现实的真实观察的立场。这是从以前的社会现实主义跨出的重要一步，虽然当时大多数艺术作品仍然沿袭着毛泽东时代的社会现实主义。

继续使用中国艺术家和知识分子用的“人道主义”这个词去表示个人自由的追求。这个问题也被比尔·布鲁格和大卫·克里扎在《人道主义在后毛泽东时代的马克思主义中的重要性》中提及。[Bill Brugger and David Kellyza, "*The Importance of Humanism, in Chinese Marxism in the Post-Mao Era*", Stanford: Stanford University Press,1990]

7　高名潞等:《中国当代美术史1985—1986》，37页。

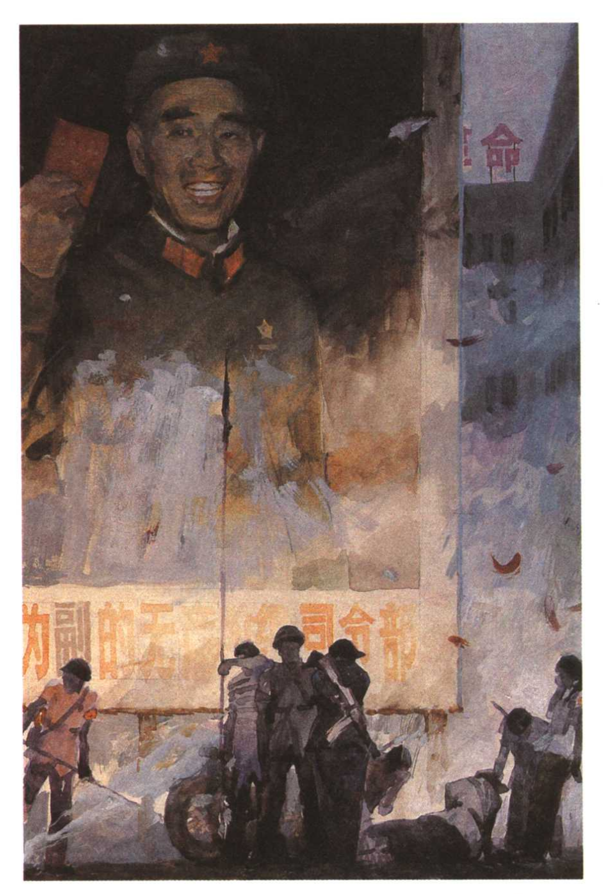


图3-4：刘宇廉、陈宜明、李斌 《枫》连环画之十四 1979年 连环画[根据郑义同名短篇小说改编]

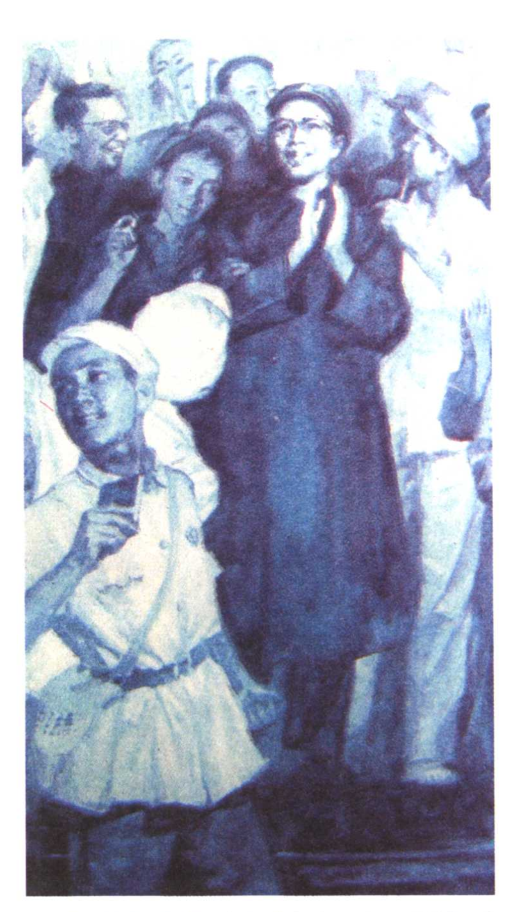


图3-5：刘宇廉、陈宜明、李斌 《枫》连环画之一 1979年 连环画[根据郑义同名短篇小说改编]

1978年，关于“四人帮”和林彪的漫画铺天盖地，在揭露“四人帮”的邪恶本质方面，这是当时唯一被接受的方式。所以，《枫》的连环画对江青和林彪外貌的客观描绘在中国艺术界激起了一场有关道德真实和客观真实之间关系的辩论。辩论广泛而激烈，以至于刊登《枫》的《连环画报》被上级命令停止发行。虽然现在看来这个问题十分简单幼稚，但它确实是后“文化大革命”时期的一个进步。[8] 此外，这也是当代中国艺术家第一次使用“后现代”的方法来揭示现实和探索、再现现实。美国照相写实主义在一定程度上影响了中国20世纪70年代和80年代初期的“乡土”绘画，然而二者的根本区别在于，前者是美国20世纪70年代以来的后现代艺术运动的一部分，艺术家使用照相写实手法的目的是通过关注细节达到对现实的“扭曲”，从而揭示现实的虚幻性。而中国“乡土”绘画的照相写实手法却是为了真实地观察和表现人生的真实。

另一方面，“乡土”绘画的照相写实手法也来源于社会主义现实主

8 参见高名潞：《近年油画发展中的流派》，载《美术》，1985年7月号，62~66页。在这篇文章里，高名潞参与了这场争论。



图3-6：孙滋溪 《天安门前留个影》 1964年 布面油画

义的传统。毛泽东时代社会主义现实主义的一个基本手法就是运用舞台剧照的视角构造一个看似真实的场面：一个光荣的历史场景或歌颂伟大领袖和赞美百姓幸福生活的场面。之所以采用这种近似摄影风格的绘画手法，是为了使图像更加真实，更能使大众信服。最好的例子就是孙滋溪1964年创作的油画《天安门前留个影》[图3-6]。艺术家使用照相机镜头的正面视角表现了一个农民家庭的幸福生活。然而，这幅画并不是要突出一个家庭，而是突出由天安门象征的国家，以及在家庭成员上方的毛主席画像。在这幅作品中，毛主席被描绘成这个家庭乃至整个国家真正的父亲。

有些"乡土"绘画作品也运用了类似的快照风格，如罗中立的油画《父亲》[图3-7]。这件作品采用了毛泽东画像的尺寸，用自然的色彩和照相写实手法创造了一个老人的形象：一张布满皱纹、饱经风霜的面孔，一双做苦力的手捧着一只从上辈人传下来的瓷碗，在艰辛的劳作间隙，安歇片刻，喝着碗里掺和着黄沙的混浊的水。每个细节都似乎在讲述着一个日复一日、永恒不变的故事。画家用老农悲苦的眼神唤起观众对他们被忽视的、真实生活的强烈共鸣。与孙滋溪的国家意识的"真实性"相比，罗中立的《父亲》表现了知识分子独立的社会批判视角，照相写实的"真实性"与普通人的真实存在是一致的。在当时，它确实感动了很多人。然而，这幅画本身表现了道德丰碑和平凡农夫之间的矛盾性，因为在现实中，如果是普通的，那么就与宏伟没有什么关系，甚至是对立的。所以，"乡土"写实画家从社会主义现



图3–7：罗中立 《父亲》 1980年 布面油画

9 一些对类似倾向的文学和电影现象的讨论可参见爱伦·维德马[Ellen Widmer]和王德威[David Der-wei Wang] 主编《20世纪中国的小说和电影》。[Ellen Widmer and David Der-wei Wang, *Fiction and Film in Twentieth-Century China*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 1993, pp.1-14]

实主义借来宏伟风格和照相写实手法的同时，可能无意识地运用了后现代主义的“自相矛盾”的表现手法， 从而也颠覆了原本的宏伟意义本身。

当整个中国都沉浸在邓小平的“四个现代化”的蓝图中，并要求“向前看”的时候，“乡土”画家们通过描绘农村的贫穷以及农民世代艰辛劳作的荒凉贫瘠的土地，向“后”看，向“下”看，向“内”看，似乎显得不合时宜。同时，在文学界，“寻根”潮流引导着文学创作在主题和风格上也表现出对乡土题材的偏爱。[9]

或许这是中国20世纪文学艺术发展中的重要现象之一，当一些艺术家、文学家探索“现代性”的时候，他们往往回到传统或都市生活之外去“寻根”，探索普遍人性的现代美学价值。这也许是中国20世纪知识分子摇摆性的表现，他们往往摇摆于人道主义情怀与自恋、社会责任感与精英遁世，以及现实“土壤” 与乌托邦幻想之间。

“人文”——寻求理想真实：“八五美术运动”中的现实超越主义

20世纪80年代中叶，当“八五美术运动”发轫时，在再现现实和人的存在主题的时候，接受了学院训练、同时又接受了西方现代艺术熏陶的艺术家们采取了更加抽象化和更加概念化的方式。社会现实和文化情境的变化催生了“八五美术运动”艺术家的“人文热情”，他们在绘画中把自己描绘为思想者，将现实抽象为观念的现实。尽管“八五美术运动”的艺术家受西方超现实主义的影响很大，但我们不能像许多批评家所说的那样，将他们简单地称为“超现实主义者”。因为他们的意图不是像“超现实主义”艺术家那样去追逐“梦境”，而是创造一个用超现实主义和社会主义现实主义相结合的理想现实的“境界”。所以，我们用“现实超越主义”来界定“八五美术运动”中的一些艺术家，特别是他们的一些理性绘画作品。因为他们是现实主义的，又有一种试图超越当下不理想现实的欲望。“八五美术运动”的艺术家们反映了一种新的愿望，即超越毛泽东时代“阶级人”的意识和“伤痕”绘画的“被伤害者”的悲怨。他们自认为是“国际人”，尽管一些人认为80年代的艺术运动还只是国内现代艺术运动，并不像90年代的艺术家那样，可以在国际展览或艺术市场中占有一席之地。

事实上，“八五美术运动”受到的国际影响是深远的。80年代的文化和艺术活动中存在着明显的跨文化的对话和“全球化”现象。只不过这一代人与国际的对话不是在经济和市场层面上，而是发生在抽象、哲学的层面上。许多西方现代和后现代的哲学家、理论家，如尼采、德里达、海德格尔等人的著作都被译成中文，影响了当时的大学生和艺术青年。

所有这些因素都引导“八五美术运动”的艺术家在他们的作品中表现“人文热忱”。他们不再如过去的“伤痕”和“乡土”一代那样将自己描绘成和老百姓一样的受害者，相反，他们是文化精英。在“八五美术运动”中，最充分体现这种“精英”主体性的是“理性绘画”和“生命之流”这两个绘画潮流。

“理性绘画”包括中国东海岸城市中许多不同的艺术群体，他们用清冷、肃穆甚至有时严酷的构图表达一种哲学或半宗教式的情感。“理性绘画”的主要艺术家包括黑龙江哈尔滨的“北方群体”、杭州的“池社”、南京的“红色旅”以及上海的一些艺术家。分布更广的“生命之流”由中国西部的许多团体构成，包括由毛旭辉、张晓刚和潘德海率

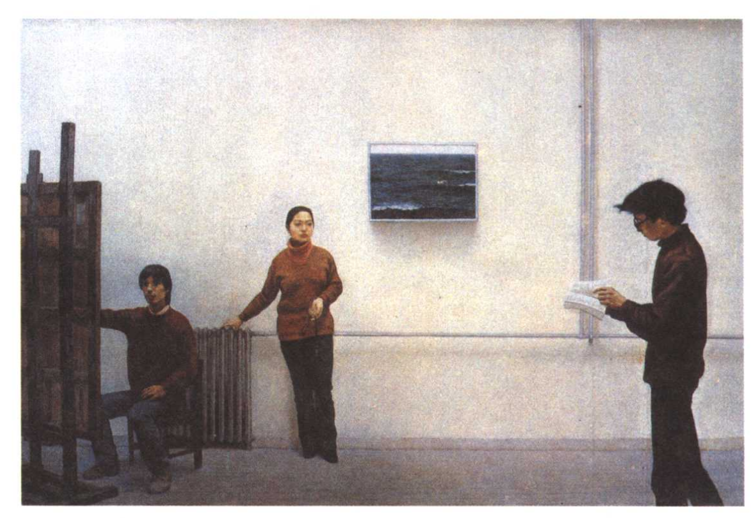


图 3-8：李贵君 《画室》 1985 年 布面油画

领的“西南艺术群体”、宋永平等人组织的山西太原“三步画室”群体等。这一思潮追求瓦解压抑个体意识和欲望的集体理性，并认为这是人文精神的重要体现。这些艺术家对外国哲学、心理学和文学兴趣浓厚，并从亨利·柏格森的哲学中借用了“生命之流”[élan vital]一词，描述生命本身包含了暴力、非理性和直觉行动。虽然“理性绘画”偏重理性，“生命之流”更注重表现力和情绪感染，他们共同的兴趣都是指向人类生命的内在本质，不是停留在对某一特定个体生活的挖掘，而是超越个体的体验。他们的“超现实”的愿望并不表示对现实的冷漠，相反，他们的人文冲动来自对现实真理的追求。

苹果和书：思想者的自画像

在“八五美术运动”兴起初期，很多描绘类似“思想者” 的写实绘画一般采用写实主义和超现实主义相结合的形式。这种绘画先在新一代学院艺术家中出现，尤其是在北京的中央美术学院和杭州的浙江美术学院，之后伴随着“理性绘画”的出现很快传遍了全国。如果说“人文”主要指个体的自由和解放，“理性”则表达了一种从思想禁锢的子夜里醒来的强烈愿望。1985 年，一些艺术群体以“苏醒”为主题创作了一批作品，其中的一个例子就是张群和孟禄丁的《在新时代——亚当、夏娃的启示》[图 2-4]。这幅画在 1985 年“北京国际青年画展”上一经展出，其绘画主题和裸体形象立刻引发了争论。艺术家借用了亚当和夏娃偷吃禁果的《圣经》故事，隐喻中国的青年开始苏醒。手捧苹果的女青年形象冲破了画框，男青年在等待品尝苹果。裸体男子和女子身后打开的宫殿的大门以及敦煌佛窟，暗示了新一代的开放机遇。

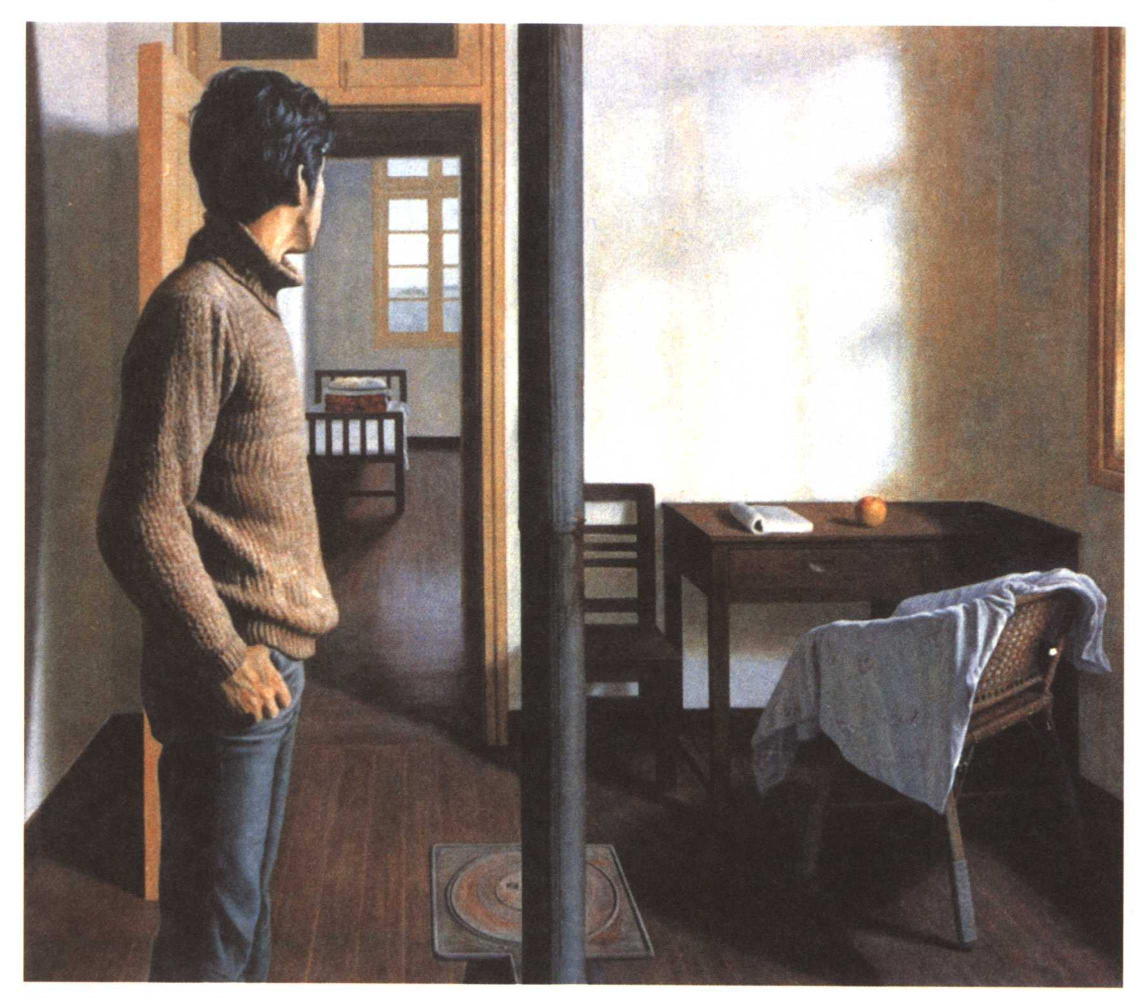


图3-9. 袁庆一 《春天来了》 1985年 布面油画

在一篇标题为《新时代的启示》的文章中，艺术家提倡在新时代重新评估过去和现实。[10] 他们声明，亚当和夏娃代表中国的青年。新一代学院青年用相似的“思索”主题创作了很多作品，如李贵君的《画室》[图3-8] 中画家自己和同学似乎各自正在思考读书；在袁庆一的《春天来了》[图3-9]一画中，一个年轻人回眸注视着书桌上的苹果和书。值得注意的是，这时期的一些作品都用苹果、书和水杯等图像隐喻思想者的沉思状态。袁庆一在一篇以《我和“我”以及……》为标题的文章中曾解释这件作品中的人物是他的自画像，“我先是自己进入抽象沉思的阶段，从中找到一种静虚状态……如果艺术家站在‘道’的立场上，就能把人类思考从局部扩展到整个宇宙。”所以，画面的空间不是斗室而是无限的思维空间。袁庆一还认为传统道家学说和萨特的存在主义哲学有着共同之处。[11] 杨迎生的油画《被阴影遮住的白鸽和远去的魔方》[图3-10] 描绘了一对男女青年背朝观众注视着悬在空中的魔方，暗示着

10 张群、孟禄丁：《新时代的启示》[*The Enlightenment of the New Age*]，载《美术》，1985年第7期，47～48页。

11 袁庆一：《我和“我”以及……》，载《中国美术报》，1985年第15期，2版。

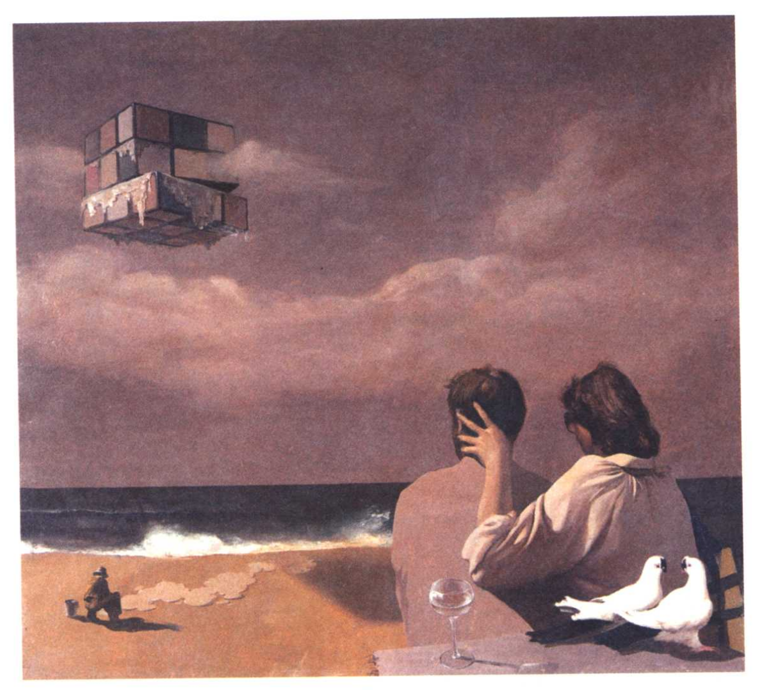


图3-10：杨迎生《被阴影遮住的白鸽和远去的魔方》1985年　布面油画

他们在思考未来。耿建翌的油画《灯光下的两个人》[图3-11]则描绘了一对男女青年面向观众坐着，桌上放着一杯水，男青年正在读一张报纸，没有个人外表特征，脸上没有任何表情地正在思考。通过这种虚无冷漠的写实主义和超现实主义相结合的技法，这些艺术家把自己表现为严肃的思想家、哲学家或文化的仲裁者。

冻土、黄土与热土：思想者和永恒的大地

这种思想者的主体意识很快在20世纪80年代以后走向极端化，其结果是，人的现实状态不能由人自己和人生活的世界本身来表现。只有象征的语言和形象才能表现这种极端膨胀的主体性。于是，"理性绘画"和"生命之流"的艺术家找到了大地和宇宙这样的宏伟对象作为对自己的"思想者"精英主体性的衬托。因此，我们可以在"八五美术运动"艺术家的书写词典中随处看到像"宇宙"、"自然"、"大地"和"永恒"、"静穆"、"崇高"这样宏伟的语词。山川宇宙与人在"理性"、"道"的层次上对晤，这多多少少让我们想起了中国古代的山水画境界，特别是北宋山水画的宏伟风格。尽管"八五美术运动"的艺术家除了谷文达等水墨画家以外，很少提到传统的山水画。

这种视觉语言的追求造成了两方面的特点。一是人的个性[身体、感情和心理]的特点全部被去掉，人的共性被无限地强化，以致"人"最后


图3-11：耿建翌 《灯光下的两个人》 1985年 布面油画


图3-12：成肖玉 《东方》 1985年 布面油画

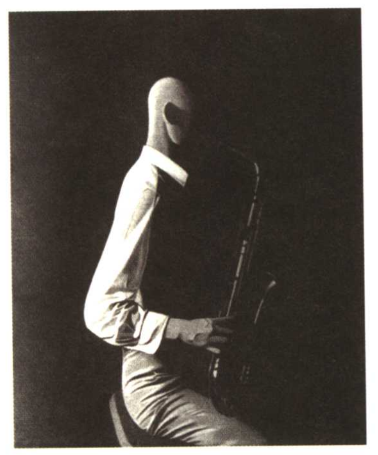

图3-13：张培力 《休止音符：004号》 1985年 布面油画


图3-14：张健君 《人类和他们的钟》 1985—1986年 布面油画

成为机器人一样的外形，如成肖玉的《东方》[图3-12]。甚至人在生活中的某一瞬间也被抽象化了，如张培力[图3-13]和耿建翌等人的绘画仿佛描绘的是宇宙人或者是外星人。在80年代的“理性绘画”中，几乎所有的人物形象都是非具体场景和缺乏个性特点的。

另一方面，这时期绘画中的人物往往被安置在没有任何具体生活背景的“宇宙”场景中。背景常常是虚空的，颜色常常是用蓝、灰等冷色调以暗示大气层，因此，大地和广阔的天空成为人物的背景，而且大地、高原往往被赋予灵性，这灵性就是艺术家理想的真实境界的寄托，如王广义的《凝固的北方极地》、任戬的《元化》、丁方的《高原》系列和张健君的《人类和他们的钟》[图3-14]，等等。

舒群、王广义、任戬所代表的“北方群体”找到了北方的冰冻大地作为他们的绘画背景和精神寄托。他们都来自东北地区，试图为这一北方极地的文化意义找到理论根据。舒群、王广义、任戬和刘彦等

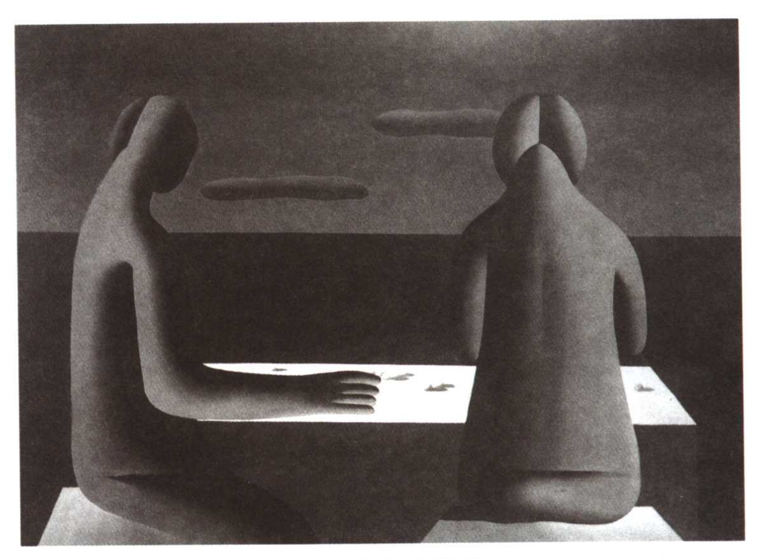


图 3–15：王广义 《凝固的北方极地：30号》 1985年 布面油画

连篇累牍地撰文解释所谓“北方文明”，如舒群的《一个新文明的诞生》、《关于北方文明的思考》、《“寒带——后”文化的初步形成》，王广义的《北方文化对绘画的要求》，任戬的《根性的崛起》等。这些写作大部分是为参与文化热、讨论热而作，从未发表。他们提出了一个极端的观点：温带的文化已经走到尽头，必须被北方的新文化所取代。他们将北方文化看做阳刚文化，而把以南方文人文化为代表的中国传统文化及西方现代文明看做弱型文化。于是，他们选择了以“现实超越主义”手法绘制那种可以传达充满力量、静穆和纯净的北方寒带氛围的形象图式。[12]

例如，王广义将他在1985年的系列绘画命名为《凝固的北方极地》，以此表达“一种崇高的理念之美，它包含了人本的永恒的协调和健康的情感”[图 3–15]，“在这里，创造者和被创造者所感受到的是静穆与庄严，而绝非一般意义的赏心悦目”。[13] 在这些绘画中，有序排列的、超现实的人物面对未来，只留给我们背影。 这画面象征着寒冷的北极大地。关于这一点， 他在其中一篇随笔中写道：“因为我是在北部寒冷纯净的土地上长大，所以我对于文化盛衰的第一个迹象非常敏感。那纯粹精神的大地因其坚实凝固而产生一种悲剧感，它使我从精神上感到不安，并且，这严酷和寒冷的自然界使我产生对生命的恐惧。所以，我本能地将我的不安和困惑变为一种超越自我的超现实主义境界。毫无疑问，我自己的艺术形式可以作为一个例子。坚硬、寒冷的北方极地的冰原是我早期艺术形式之一，它表现了一种光明而庄严的理性思索。”[14]

12 参见舒群未发表的文章《一个新文明的诞生》，1985年。

13 王广义：《我们这个时代需要什么样的绘画？》，载《江苏画刊》，1986年4月号，6页。

14 王广义：《自我肯定的沉思》，沉思一，1987年8月17日，未发表。

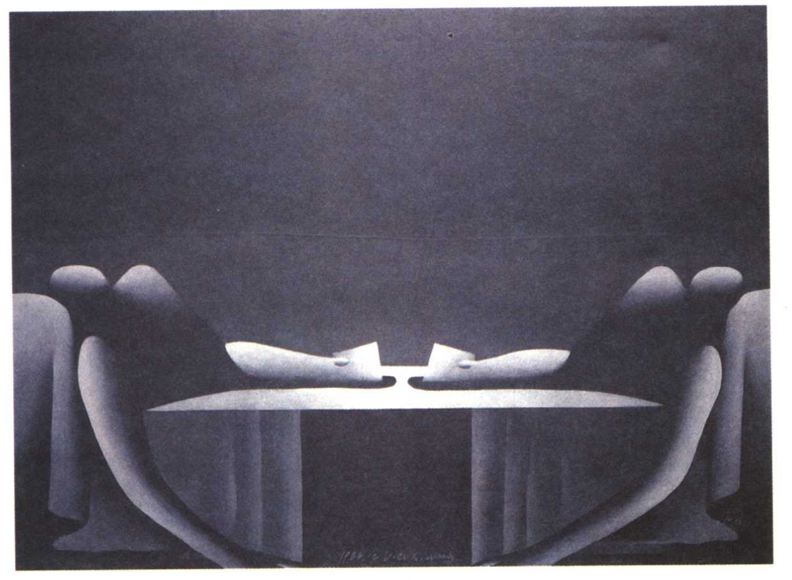






图3-16. 王广义 《后古典主义——马拉之死·终极1号》 1987年 布面油画

后来，王广义从对北方大地的礼赞转移到了对人类永恒性的弘扬。1987年的《后古典主义》系列采用了修正西方宗教和古典绘画题材的方法。在《后古典主义——马拉之死》[图3-16]中，他将大卫[Jacques-Louis David] 1793年绘制的法国大革命领袖和牺牲者马拉的纪念碑式的形象抽象化，对称式地安排在画面两旁，全图呈灰色。这种勇于牺牲的理性精神就像宗教热忱，画家用它去表现一种纯粹的、理想化的中国人的精神，以及健康而且高尚的生活。对王广义来说，马拉的悲剧是精神超越的一个例子， 正如他所写的那样："被称为《后古典主义》的这一系列绘画， 是我成熟期的最好的作品。他们的重要性和文化价值在于他们展示了生命所拥有的目标和精神意义比生命本身更加崇高，超越了人类所有的高贵的品质。"[15] 类似的"至上主义"思想使舒群将作为绝对原则精神的基督教和宇宙大地统一在一起。

任戬作品中的"大地"甚至比王广义的北方大地更加神秘和宏伟。基于中国传统文化中有关人类世界起源的概念，任戬创造了一些抽象图式和符号，以此探索和再现东方的宇宙神秘。1985年至1987年，他创作了一系列作品，试图用视觉形式去解释宇宙的生成结构和人类历史的起源。他从道家哲学《易经》中吸收灵感，制作了各种各样的符号，并在1986年至1987年间画了一幅三十米长的题为《元化》[图3-17]的传统长卷水墨画，虚构了人类的生命起源。与任戬类似的艺术家还有上海的李山、余友涵、陈箴、张健君等，他们都热衷于表现古代东方的神秘宇宙气象。于是，抽象符号彻底地替代了人，山川大地最终

15 王广义:《自我肯定的沉思》, 沉思二。



图3-17 任戬《元化》1986—1987年 布面水墨

走向了形而上的终极，满足了这些带有极度"人文热情"的冥想者的自我实现。[16]

在20世纪80年代中期，宇宙场景图像也成为前卫水墨画的主流题材。在浙江，以谷文达为代表的先锋派水墨画被称为"学者绘画"。他的《带窗口的自画像》[图3-18]再现了一个冥想者。而他的宇宙山水则是"人类灵性的图示"，[17]他认为北宋时期宏伟的山水画是最有价值的，是阳刚的、崇高的，相反，此后兴起的"文人画"则是阴柔、孱弱的。他对元明清"文人画"的批评与20世纪早期梁启超等美术革命派的说法如出一辙。[18][图3-19]

丁方是"理性绘画"的另一位重要的代表。如果说上述艺术家的山川大地和宇宙相通，与人类的纯粹精神相对应，那么，丁方的山河气象则更为具体一些，它们是民族的魂魄和肌肤，也是80年代知识分子自我身份的观照。丁方1956年出生于陕西省武功。他和其他七位南京画家，包括杨志麟[1989年"中国现代艺术展"标志的设计者]、徐累、沈勤、柴小刚、管策、徐一晖和曹晓东等组织了"红色旅"群体。"红色"象征生命，"旅"意味着生命旅途。后来发表在《红色旅宣言》中的纲领表明了他们的核心思想是探讨和表现一种悲剧感，以及追求艺术精神的升华和神秘主义。"通过我们的诚实的奉献，我们将建造一种共同的实质。我们正在寻找心灵深处创造的新生活。当我们航行通往彼岸时，我们将触摸到这种崇高。当我们的精神迎接永恒时，神圣将召唤我们。"[19][图3-21]

16 任戬有几篇文章描述"元化"的含义。其中一篇题为《我的作品〈元化〉导言》。此文包括三部分：[1]元化的概念和内容；[2]元化的形式；[3]元化的建立。载《中国美术报》，1988年第1期，1版。

17 参见谷文达：《艺术手记》，部分发表在《中国美术报》，1985年第9期，2版。

18 当中国艺术家在寻求国家和民族的现代化时，古代文人画往往成为落后文化的代表和艺术家寻求现代性的牺牲品。这在19世纪末和20世纪初，以及20世纪80年代的中国现代性运动中非常明显。例如，康有为在"百日维新"失败后，于1898年写了他在欧洲十一个国家旅行之后的见闻，严厉批评了元明清的文人画。参见劳伦斯·吴《康有为和中国现代艺术的西方化》。[Lawluence Wu, "Kang Youwei and the westernization of Modern Chinese Art," in *Orientation* Vol. 21, No.3, March 1990, pp.46 - 53]

19 《红色旅宣言》，载《美术思潮》，1987年第1期，43~44页。

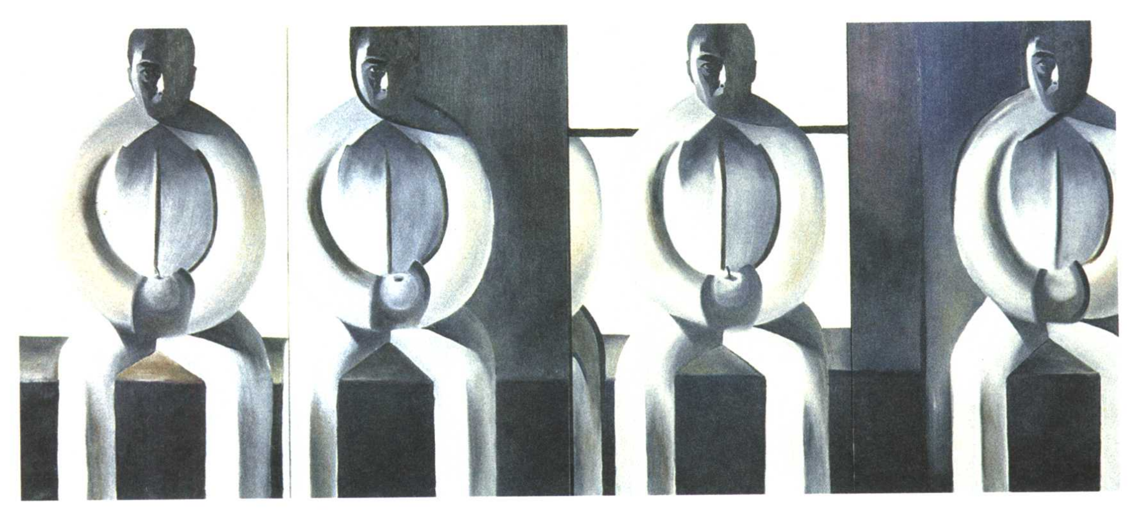


图 3–18．谷文达 《带窗口的自画像》 1985 年　布面油画



图 3–19．谷文达和他的工作室　1986 年







图3–20：丁方　人物群像　1984年　素描

图3–21：丁方　《风景》　1984年　素描

图3–23：丁方　《风景》　1984年　素描



图3-22：范宽《溪山行旅图》宋代　绢本水墨

20　丁方：《城——文化的反思》，载《中国美术报》，1985年12月28日，1版。

21　参见丁方：《艺术的观念》，1985年，未发表；《给高名潞的一封信》，1987年6月14日；《伟大的端倪》，载《美术》，1986年11月，43～44页；《内容就是灵魂》，载《美术》，1986年12月，48～49页。

丁方的早期绘画[1982—1985]从乡土题材的绘画开始。他的乡土题材不同于那些“乡土写实”绘画，他不像后者那样追求再现真实的生活本身，而是寻找人群大地和村落的理性结构——土地的静穆以及人类生命的生生不息，一种隐藏在大地村落背后的东西。[图3–20]

20世纪80年代中期，丁方多次到西北黄土高原旅行。他不再关注大地和人的生活特征，转而寻找一种能将大地和黄土高原符号化的表现方式，从而揭示民族魂的价值。这个阶段的代表性作品是《城》系列。黄土高原变成了荒废的城堡与部分长城和村庄的组合。丁方描述了他的追求：“我已经在寻找一种掩藏在北方大地的精神”，而且“我寻找的是一种单纯的写实手法，通过一种简单而结实的艺术语言来表达北方精神。虽然这种写实的手法被视为过时，但它是强有力的。我仍坚信那孕育在北方大地中的静穆的伟大，它是进入人类未来文化的基础”。[20] 在这些作品中，丁方用细腻的笔触描绘大地，构成宏伟的构图，他让自己画黄土的笔触尽量接近金属的感觉。[图3–23]

这让人想起12世纪的艺术史家郭若虚在评论10世纪的宏伟山水画家范宽时曾说过的话，他认为范宽画山的皴法是“土石不分”。[图3–22] 丁方作品中的笔触表现了民族灵魂的肌肤，正像德国艺术家安塞姆·基费尔[Auselm Kiefer]用厚重的笔触揭示德国民族的灵魂一样。

和王广义类似，1987年至1988年，丁方的新艺术系列走向极度浪漫的境地。他以明亮的色彩和夸张的情感发展了他的准宗教性质的绘画。[图3–24]他的绘画系列的标题有《呼唤与诞生》、《意志与牺牲》、《原创精神的启示》、《自我升华》以及《悲剧的力量》。在《呼唤与诞生》[图3–25]中，艺术家把他以往所画的黄土高原的土地和村落换成一张发光的、呼唤人类新生的天神的面孔，占主导的颜色是象征灵光的金色。[21]

另一方面，来自中国西部“生命之流”的艺术家们通过描绘个人对自然、土地以及少数民族生活的体验，寻求一种不同的人类生命的崇高，但不像“理性绘画”那样描绘对现实的超越。与“北方群体”和丁方等人的“北方大地”不同，他们更强调表现西南的原始生命与“热土”。

“西南艺术群体”因其在“生命之流”方面的哲学与实践，成为当时最有影响力和最具典型性的艺术群体。虽然这个群体是从地理上来命名的，但在这个群体里，并非所有的艺术家都来自中国西南部。实际上，这个小组的艺术家来自各个省市，包括云南、贵州、四川、山东、江苏以及上海。群体名称中的“西南”二字表明了两层意思：一是大多数艺术家来自西南，如毛旭辉、张晓刚、潘德海以及叶永青等，他们在西南举办了首次艺术展览；另一方面，艺术家们分享各种各样的文化和艺术风格，如朴素的、原始主义的以及纯真浪漫的风格，这



图3-24：丁方《剑形意志》1987年 布面油画



图3-25：丁方《呼唤与诞生》1988年 布面油画

些风格被认为带有西南本土特征，因为这些地区工业化程度很低，当地人的生活还处在较为原始的状态下。

由于受到外国哲学、心理学以及文学的影响，"西南艺术群体"的画家们采用法国哲学家亨利·柏格森的术语"生命之流"来描述暴力的、非理性的以及直觉行动的自然生命特征。如毛旭辉对纯粹的本能非常感兴趣，大约在1985年他曾写道："当我把扰乱人们生活的非理性、不合逻辑的、无法定义却强烈存在着的东西放入到艺术形式的魔桶里，我感觉欢欣。"[22] 的确，他最早期的绘画就表达了这样的感受，

22 毛旭辉：《艺术笔记》，未发表，部分被高名潞等所著《中国当代美术史1985—1986》引用，254页。



图3-26：毛旭晖 《红色体积》 1985年 纸上油画



图3-27：张晓刚 《山丽》 1985年 布面油画

如《红色体积》[图3-26]。当“理性绘画”的艺术家们企盼纯净的未来时，“生命之流”的艺术家们则对落后的、内在的、扭曲的形体图像以及人们的原始素朴的生活感兴趣。 如张晓刚的《生生息息之爱》[图3-28]描述的是由动物围绕的少数民族，就是其中的一个典型例子。张晓刚更早的作品，如《山丽》[图3-27] 象征原始性的生活和植物茂密的生命、土地，对艺术家来说，这种原始的热土和原始的人类的生活是真实的、本质的。“理性绘画”和“生命之流”都是对20世纪80年代中国现代性追求的表述，尽管前者采用了现代主义乌托邦的话语形式，后者更多

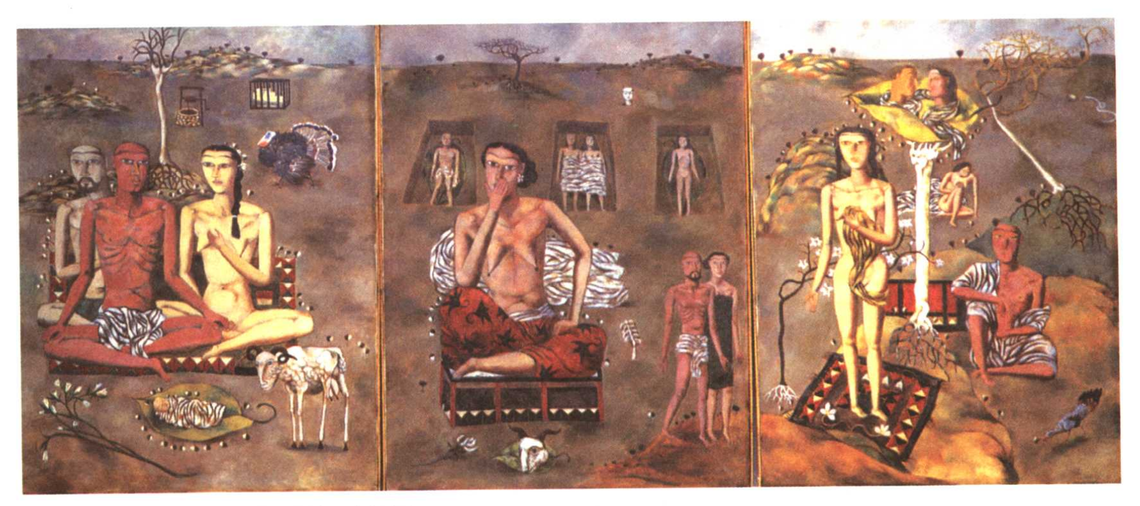


图3-28. 张晓刚《生生息息之爱》1988年 布上油画

地运用了原始主义的反现代形式，但二者对“人本”的理解和对“人文热情”表述语言的投入都是一样的。

社会主义“真实”遇到了资本主义“真实”：“理性绘画”向“政治波普”的演变

20世纪80年代“理性绘画”先锋神话的面纱突然被90年代初的“政治波普”揭掉，而且大多是“理性绘画”的画家们自己所为。1989年的政治风波、急速发展的经济以及对半个世纪以来理想主义的彻底失望，导致了80年代先锋派的挫折和醒悟，这为90年代早期的先锋派确定了一个新的批评方向。他们探索全球化问题，但不是采用70年代或80年代的写实主义风格，而是以一种直接临摹社会主义现实主义的方式来颠覆任何理想主义。90年代初，官方政策和都市大众文化都融合到邓小平经济改革政策所迅速建立的商业社会中。在缺乏观众和政府支持的劣势之中，前卫艺术的启蒙思想开始变得毫无意义。因此，面对社会结构的错位，80年代的前卫艺术家在此时从表现“人文热情”转变为调侃奇怪的社会结构。旧的意识形态的“政治媚俗”，新的突如其来的大众文化的“商业媚俗”，这“双重媚俗”构成了中国在90年代初的两种截然不同的社会流行文化——社会主义的和资本主义的，并且它们奇迹般地混合在一起。

正是这种背景催生了90年代初的“政治波普”，它几乎可以被视为一场运动。但“政治波普”不是一下子出现的，它的起源或许可以追溯到吴山专的“红色幽默”，他用“文化大革命”大字报的形式将意识形态与广告并置。有人可能会把王克平1979年的雕塑《偶像》看做

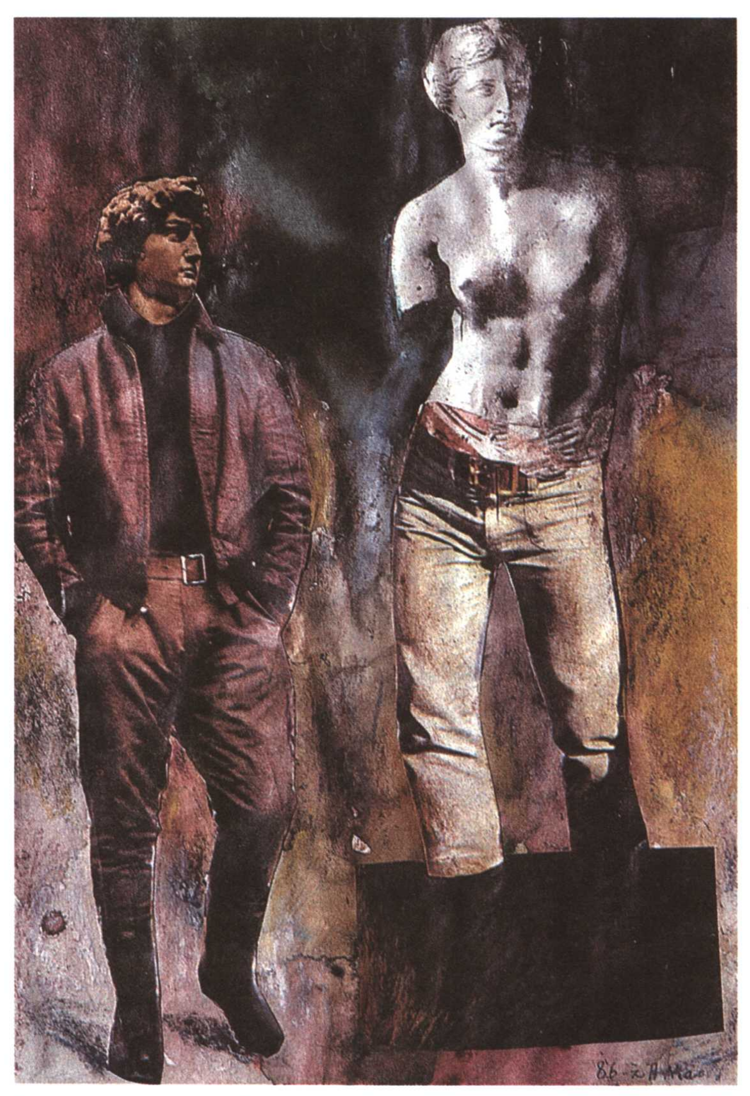


图3-29：毛旭辉《大卫与维纳斯》1985年　拼贴

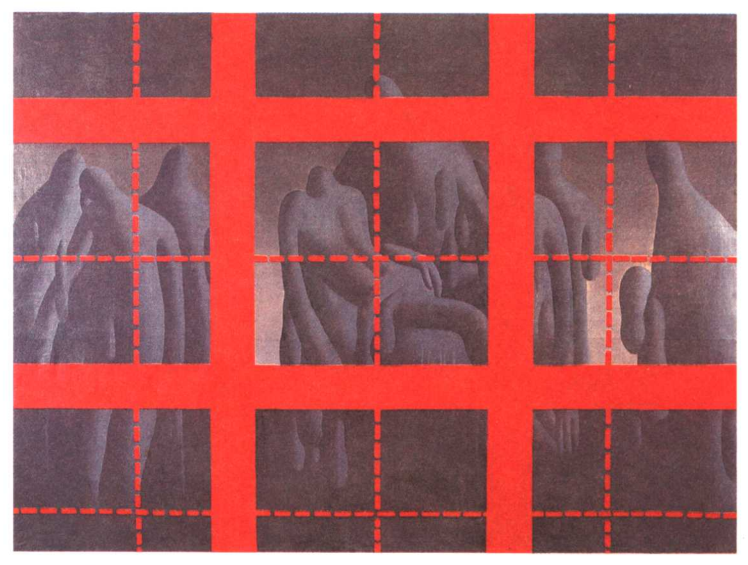


图3-30：王广义《红色理性——偶像的修正》1987年　布面油画

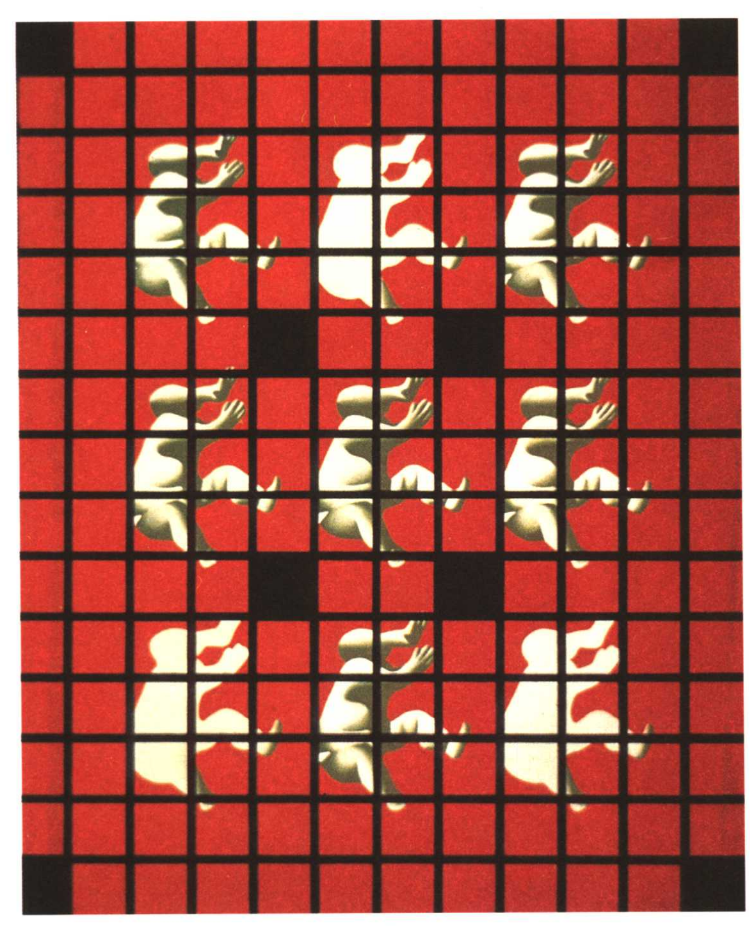


图 3-31：王广义 《批量生产的圣婴》 1989 年　布面油画



图 3-32：王广义 《大批判—可口可乐》 1990—1993 年　布面油画



图3-33：亚历山大·卡索拉波夫 《列宁和可口可乐》 1982年 布面油画

23 严善錞：《王广义和我谈神话和策略》，载《新美术》，1988年2期，25～31页。此文还发表在严善錞和吕澎编《当代艺术潮流中的王广义》一书中[成都，四川美术出版社，1992]。

最早期的"政治波普"艺术，虽然对此并无定论，但至少可以说在1988年，一些"理性绘画"的艺术家，如"北方群体"的王广义、舒群、任戬，上海的余友涵、毛旭辉等已经转向了"波普"[图3-29]，对先前的"理性绘画"的宏伟风格和理想主义表现进行了去神秘化的反思。王广义在1988年的艺术实践标志着中国当代"政治波普"艺术潮流的开始。

1988年王广义的兴趣突然转移到拼贴画风格上。[图3-30、图3-31]在理论上，他提出了"清理人文热情"的口号，认为艺术创造和在传媒及市场成为明星别无二致。[23] 他称艺术只不过是一种策略游戏，安迪·沃霍尔的"波普"于是成为他的榜样。在这期间，他画了一些以修正西方经典绘画为题材的油画，但是它们看上去像是被批量生产的产品。他画了一幅《批量生产的圣婴》[图3-31]，以此进行自嘲，并呼应他的"清理人文热情"的宣言。

"政治波普"的艺术方法可以归结为两点。第一，将毛泽东时代的社会主义现实主义的图像和符号与来自另外一种截然相反的体系的图像和符号并行排列。比如，王广义从1991年开始创作的一系列题为《大批判》的油画，在他的这些作品中，政治色彩和商业符号并存。[图3-32、图3-33]这些作品挪用了"文化大革命"的工农兵英雄人物和商标[如可口可乐、柯达]，并让它们同时出现在画面上。这些绘画似乎意味着社会主义和资本主义虽是两个水火不相容的体系，但每个体系的语言修辞都



图3-34. 余友涵《毛主席在韶山》 1992年 布面油画



图 3–35：维大力·柯玛与亚历山大·梅拉美 《社会主义现实主义的起源》 1982—1983年 布面油画

是为了让大众相信它们[意识形态和商业产品]的真理性、可信性和唯一性。革命大众传媒向人们倾销的宣传画[如毛泽东时代的艺术]和商业公司广告、革命领袖和好莱坞的明星偶像，实际上在宣传话语的美学价值上并没有什么不同。余友涵用民间绘画的形式绘制毛泽东与群众在一起的照片，并加上很多花朵。[图3-34、图3-35] 这件作品暗示了毛泽东的“喜闻乐见”的思想，以及社会主义现实主义[作为国家意识形态的艺术]和民间艺术有着“通俗”的审美共通性。另一个相似的例子是刘大鸿的作品《门神》[图3-36]。艺术家将古代门神换成马克思、恩格斯、列宁和斯大林的肖像，严肃的西方马克思主义者成为中国老百姓家喻户晓和喜闻乐见的“神”。这种本土神话传统与社会主义现实主义神话并置的方法早在20世纪70年代初的苏联先锋艺术Sots Art中即已呈现。[图3-35]



图3-36. 刘大鸿《门神》1991年 布面油画

“政治波普”的第二种方法是用社会主义现实主义原有的方法重构社会主义革命历史。当时过境迁，用革命传统的和旧的修辞方式去重新述说这个传统和修辞时，效果就会变成调侃这种传统和修辞本身。

在我们看来，今天“政治波普”已经走到了尽头，因为它在寻求批评和解构社会主义现实主义的同时又靠它生存。当艺术家失去自己独特的解构视角和创造性的时候，它本身就沦为产品，进而被它所嘲笑的传统嘲笑。“政治波普”是社会主义现实主义和美国流行艺术的一个副产品，为中国下一阶段的艺术创作[尤其是为新媒体艺术]打开了一条路径。例如，20世纪90年代末以来的都市题材的摄影一方面变得更具消遣性，另一方面，在“虚拟”的本质方法论中又与旧的社会现实主义保持着“眉来眼去”的联系。社会现实主义的本质内容继续被当代艺术家所传承，目的不是为了发展它的理论遗产，而是继承它的“虚拟”图像的方法。

“人态”——消遣片段真实：20世纪90年代的“状态”写实主义

“人态”是我们对“个人生存状态”一词的简称。20世纪90年代的艺术家经常把“个人生存状态”挂在嘴边， 结果“生存状态”已经成为90年代艺术批评家和艺术家最有效的词语，并成为这一时期艺术作品的主要标志，故我们可以用“状态写实主义”来概括这一艺术现象。 “状态”是指在某一时间片刻中事情发生的一个片段。它的微不足道与80年代的宏大叙事和豪言壮语已经相去甚远。

“个人生存状态”一词与“新生代”一同出现，后者是1991年7月在北京中国历史博物馆举办的一个画展的名称。这次画展被普遍认为是90年代早期的新现实主义绘画趋势的开端，标志着从“八五美术运动”的宏大主题转向90年代早期对细小琐碎的个人事物的关注。90年代的许多批评家将这个趋势看做自“文化大革命”结束以来对个人价值的真正追求与发展，原因是以“新生代”为代表的90年代初的写实主义艺术家更注重表现自己的眼睛所观察到的个人生活环境，题材常常是就近的朋友小圈子。然而我们认为，题材和再现视角的转移并不一定意味着艺术家对自己的主体性追求的转移。因为，70年代末和80年代的艺术家也都在追求自己的主体性[或“个人自由”]，只是表现方法不同而已。 这种表现方法的转移，我们已经在前面的讨论中多次提到。

“状态写实主义”可以分为三种类型。一是“玩世现实主义”，二是“新生代”，三是“后状态”写实艺术，后者指那些用写实形式将摄影和绘画在“挪用”意义上进行混合的作品。“玩世现实主义”和“新生代”活跃于90年代早期，“后状态”写实主义则流行于90年代后期，大都受到新媒体观念和技术[如摄影、电影、录像]的影响，它是对都市化的迅速发展和社会生活急剧变化的反映。

“玩世现实主义”：现实扭曲就是现实本身

“状态写实主义”中的“玩世现实主义”[24] 同“政治波普”几乎同时出现，并且二者有着共同的批评视角。他们的作品与社会主义现实主义的方法几乎无关，作品中的形象大多是艺术家自己、朋友和同事。[25] 从20世纪80年代末至90年代初开始，一些艺术家[如方力钧]已开始创作那种“无所谓的、玩世不恭的”题材的绘画。他们主张题材与任何教条、任何信仰都无关，试图以一种调侃的方式接近人在现实中存在的状态。方力钧、刘炜、杨少斌和岳敏君是最有特点的“玩世现

24 “玩世现实主义”的概念是栗宪庭首先提出的。“玩世”确实准确地把握了艺术家的心态和表现语言。先前周彦曾经写了一篇文章，评论包括方力钧、刘炜在内的“新生代”展览，周彦将其称之为“调侃现实主义”，两者有一定的类似性。

25 周彦在他的文章中首先将这一流派命名为“调侃”现实主义，后来栗宪庭在他的文章中将其称为“玩世”。实际上，“调侃”和“玩世”在英语里是同样的意思，即玩世不恭、愤世嫉俗之意。

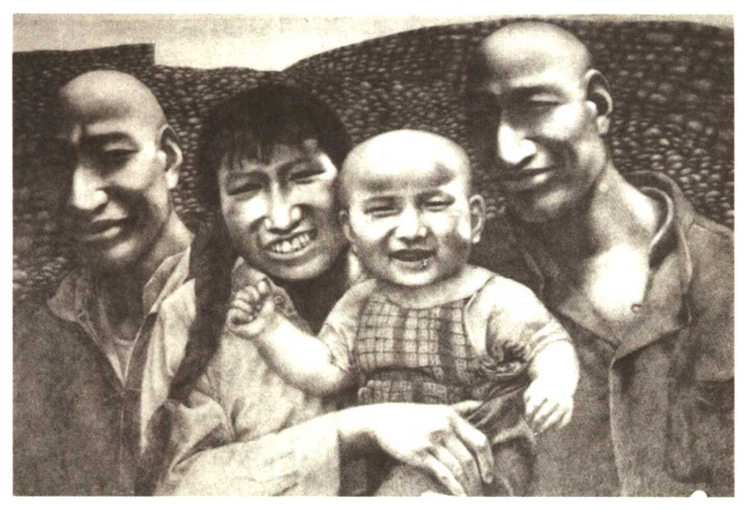


图 3-37. 方力钧 《素描 2 号》 1988 年　素描



图 3-38. 方力钧 《油画 2 号系列之二》 1992 年　布面油画

实主义”艺术家，他们全都住在宋庄画家村。在四川和重庆也有一些艺术家的风格与之接近，如张晓刚、郭晋、郭伟兄弟、忻海洲等。然而，较之方力钧、刘炜等，四川艺术家的作品并不那么玩世，倒是更为虚幻，尽管他们也试图用符号化的人物举止和情绪而非叙事性去再现人的生存状态。方力钧是“玩世现实主义”的代表人物，1989 年从中央美术学院版画系毕业后，1991 年他开始画重复出现的秃头、小眼、



图3–39：耿建翌 《第二状态》 1987年 布面油画



图3–40：张晓刚 《血缘：大家庭2号》 1995年 布面油画

傻笑的“标准中国人”的形象。虽然这些形象在1988年的素描中就已经出现[图3–37]，但是，那些素描中的人仍然像生活在一个村子里的人。因为，一方面，人物之间的关系有迹可寻，另一方面，背景的墙和房屋暗示了人物的生活场景。但90年代早期的油画出现了内容和情绪表现的变化。[图3–38] 画中除了在毛泽东时代的绘画中经常出现的蓝天之外没有任何具体背景。一排排形象重复的“标准中国人”很大程度上可能是艺术家自己的写照，呈现的是一种无所谓、自嘲、看破尘世的样子，就好像90年代早期小说家王朔笔下的“痞子”人物一样。这种反讽式的“大笑”或“打哈欠”形象可以追溯到1987年耿建翌创作的《第二状态》组画[图3–39]，只不过耿建翌的大头像无意强调情绪“状态”本身，而是意在表现欣赏者与艺术作品之间的误读关系和距离感。它是一种对“再现”观念的质询和挑战。

与普遍对都市生活感兴趣的“新生代”相比，方力钧的“玩世现实主义”有某种乡土意味，不仅仅是它的画中人物看起来像农民，也因为他自己是在农村长大，其作品中的乡村味道与个人的乡村经验有关。20世纪末的中国艺术家和知识分子再也不会将自己置于人道终极关怀和自我放逐之间摇摆的尴尬境地。他们干脆放弃任何乌托邦想象，而选择自我逃避和自我沉溺，并将此解释为与权威的抗衡。

所以，我们可以看到一条“乡土”趣味在过去二十多年中的发展脉络：从“乡土写实主义”到80年代的“生命之流”，再到方力钧等人的“玩世现实主义”。在这条脉络中，“乡土”总是以一种反正统、反主流的“反现代话语”的面目出现。“都市”、“现代”在他们看来则是“权威”的代名词。

因此，80年代“生命之流”的一些艺术家到90年代初就合乎逻辑地成为了“玩世现实主义”的同路人。张晓刚、毛旭辉等在这时期将



图3-41：曾浩 《星期四下午》 1995年 布面油画

他们对原始热土的关注转移到他们身边的环境。张晓刚《血缘：大家庭2号》[图3-40]表现了一个完美的独生子女家庭。男孩的生殖器骄傲地暴露着，昭示着父母的运气。然而，母亲、父亲和儿子的长相特征和穿戴没有年龄和性别的差异。张晓刚用20世纪70年代老式家庭照的形式连接了革命年代和20世纪末的中国物质社会。个人的意义永远是虚幻的，无论在过去，还是现在。

“玩世现实主义”主要运用对现实局部[特别是人物形象]的扭曲来再现现实的荒诞本质。他们的再现手法基于扭曲所带来的象征性，而不是直接对荒诞的现实作叙事和描述。和方力钧一样，刘炜也总是以一种非叙述的肖像方式绘画，通常将两三个人物放在一幅画里。他专注于变形和扭曲面部特征。这种画风很快影响了许多艺术家，尤其是四川和重庆的画家。一些画家甚至只将焦点放在面部和眼睛上。

在曾浩的画里有另一种扭曲现实的方法。曾浩和刘炜是同学。在他的画中，所有具体的缠绵背景都被抽掉，只留下家庭成员和家具。但这些家具都被无关联地随意安排在画面的任何角落，互相不发生任何

联系。[图3-41]在这里，反叙事成为曾浩写实绘画的基本方法。"玩世现实主义"是一种用写实的手法进行象征性表现的风格。因此，它更倾向于表现主义和象征主义，而不是现实主义。

"新生代"：现实就是片段快照

"状态写实主义"的第二种类型是指一些密切观察他们自己的生活以及生活在他们周围人们的艺术家。"状态"是指"眼见为实"的个人日常生活片段。这种状态写实绘画并不旨在叙述一个具有情节的故事，而是展现日常生活中的琐细片刻。在大多数情况下，这种片段是以摄影快照的形式"抓拍"出来的。其题材可以是自画像、亲戚、家人和朋友，或者只是背景本身。这种"状态"写实是由学院派艺术家，如刘小东、喻红、苏新平、李天元，以及非学院派艺术家，如王劲松、宋永平和宋永红等共同带动兴起的。1991年7月，在北京举办的名为"新生代"的展览标志着这一绘画潮流的开始。

除王劲松和宋永平毕业于浙江美术学院以外，绝大多数的"新生代"艺术家都来自中央美术学院。"新生代"是指那些20世纪60年代出生的人。事实上，"新生代"与"八五美术运动"的参与者是同一代人， 他们是"八五美术运动"参与者的弟弟或妹妹。 当1966年"文化大革命"开始的时候，他们还是孩子。而"玩世现实主义"艺术家与"新生代"艺术家是同一代人。事实上，这两派艺术家早在80年代末[而不是90年代初]，就已经开始形成他们独特的新风格了。例如，"玩世现实主义"的开拓者方力钧在80年代末就已经开始创作这一风格的绘画，并且在1989年的"中国现代艺术展"上率先展示了他的作品。"新生代"的杰出代表刘小东也是如此，在同一展览上展示了他的系列油画。[图3-42]

因此，"新生代"并非从年龄角度对艺术家进行归类，而是指艺术的新思维和创作方法的更新，它为90代初期的艺术家指出了一个新的方向， 特别是当时的中国正处于政治环境严峻、经济体制急剧转型时期。这种表现个人日常生活与自画像的图像学特点，不能被简单地解读为从集体主义到个人主义的转变，而应该被视为是朝着"去意识形态"化的主题兴趣的转变。就在"玩世现实主义"将"无聊感"的观念推向极致的时候，"新生代"则回归到学院主义，对现实主义的语言进行探索，以适应新的视觉兴趣的变化。虽然刘小东并没参加1991年的"新生代"展览，但他被广泛地认为是"新生代"画家群中最具代表性的艺术家。[图3-43] 他参加了1989年的"中国现代艺术展"，接着在1991年又举办了个人画展，从而受到关注。中央美术学院知名评论家范迪安在题为《刘小东或赤裸的现实？》一文中评论说："刘小东能

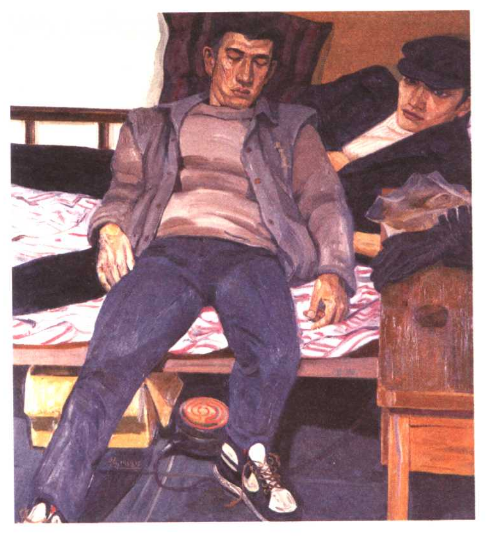


图3-42：刘小东 《无题》 1988年 布面油画



图3-43：刘小东 《晚餐》 1991年 布面油画

让他的作品自己说话，他对现实的真诚尊重赋予现实主义和人物画以新的意义。通过再现不加修饰的个人状态的现实，或者更准确地说，个人精神特点的实在和真实性，他在作品中注入了现实的本质。”[26]

很明显，“人的状态”与“现实的本质”在范迪安的评论中是一致的。范迪安认为“人的状态”与“现实的本质”意味着没有任何浪漫化地尊重视觉观察的客观描绘。范迪安有关“人的状态”的评论后来被引用，并被改称为“个人的生存状态”。正如本章第二节所讨论的，“理性绘画”通过超越个人的生存状态来揭示人的现实和精神的真实。对“八五美术运动”的前卫艺术家而言，人的真实存在就是人的思维存在和真实。而刘小东的“新生代”作品则表现了一种向中国学院现实主义的回归。陈丹青是20世纪70年代的学院写实主义的代表，作为《西藏组画》的作者，他或许算得上是“文化大革命”之后第一位密切观察“人的真实”的艺术家。[图3-45]这种“真实感”在他更早的油画《泪水洒满丰收田》[图3-44]中就表现出来了，那幅画描绘的是一群西藏人正在哀悼1976年去世的毛泽东。在这幅画中题材的真实性并不重要，重要的是绘画第一次脱离了“文化大革命”“三突出”模式，通过对西藏人不加修饰的自然主义表现，揭示了他们的生活状态。

北京评论家易英在讨论从陈丹青的“乡土”绘画到“新生代”的变化时，认为“现实主义的表现，已经从乡土写实主题[70年代末]转向了都市文化[90年代]，从外在经历转向内在体会，从文化批评转向文化回归。”[27] 尽管任何艺术家对现实的表现总是和他们自己的主观立场有关，但是他们作品中的“现实”及其意义不能由题材本身的意义决定，就像陈丹青的藏民是“外部”的，而刘小东的市民是“内部”的。

26　范迪安：《刘小东或赤裸的现实？》，载《美术》，1990年2月号。



图3-44：陈丹青 《泪水洒满丰收田》 1976年 布面油画

27 易英：《走出您的圈子》，载《江苏画刊》，1992年1月，7～9页。

28 参见李天元和赵半狄：《关于第四美术画廊》1991年9月1日，未公开发表。

对于陈丹青和70年代“乡土写实主义”画家而言，他们和“新生代”一样，都认为现实主义是基于对现实的忠实观察。进一步讲，“乡土写实主义”画家[包括陈丹青和罗中立]以及“新生代”艺术家刘小东，都用摄像镜头一样的方法去观察和捕捉人物。然而，前者一般运用空白背景，从而让镜头“拍”下一组完整的农牧人平凡而高大的形象；后者则采用摄影快照的镜头视角去造成艺术家正在捕捉日常生活的某一片段的感觉。[图3-43、图3-46]二者都是“忠实”的观察，但又都是“编造”。但是这种“编造”不是完全由艺术家自己的主观性决定的。这是一种在艺术家、环境和接受公众之间的对话[情境关系]。正是这种关系和共鸣，创造出了他们作品的社会意义。“乡土写实主义”是整体的自然主义，“新生代”是琐碎的自然主义。这与“内部”和“外部”无关。正如本章开头所讨论的，“乡土写实主义”与当时人们对“真理”的反思、关注普通人的生活的人道主义关怀有关。

李天元和赵半狄是刘小东的同学。1991年，他俩组织了一个二人画展，这是一次重要的画展，也被认为是“新生代”崛起的标志，尽管这次展览是在同年的“新生代”画展之前。李天元和赵半狄的现实主义表现形式和审美观与刘小东非常相似。[28]不过，他们的一些油画偏离了日常生活主题，并带有政治色彩。例如，赵半狄的油画《蝴蝶》把伞下赤裸上身的年轻男子和一个年轻妇女作为前景放在显著位置。[图3-47]这件作品可能表现了一代人的经历，因为那年轻男子是赵半狄的自画像。由于青年男女对现实的关注完全不同，女子的悲伤和男子的冷酷形成巨大反差，男子、妇女、天安门城楼组成了相互之间毫无对话的片段空间，故画面的叙事故事是虚构而荒诞的。



图 3-45：陈丹青 《西藏组画之一：进城》 1980年 布面油画

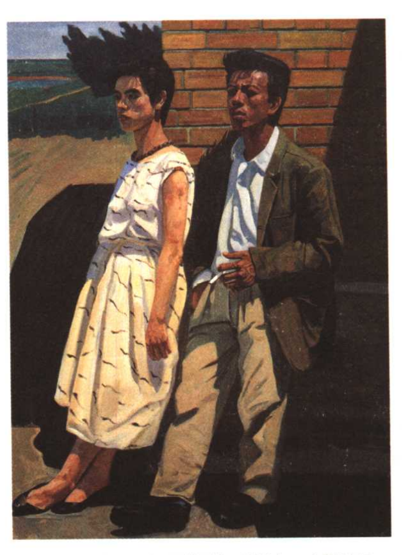


图 3-46：刘小东 《田原牧歌》 1989年 布面油画



图 3-47：赵半狄 《蝴蝶》 1990年 布面油画

在基本的社会情绪表现方面，“新生代”和“玩世现实主义”是相通的。两者之间的主要区别在于，前者倾向于采用图像叙事的方法，后者则偏重于用扭曲后的情绪象征性表达那种“玩世”的情绪。[图3-47、图3-48]

“新生代”和“玩世现实主义”的混合可以在王劲松和宋永红的作品中看到。1990年两人毕业于浙江美术学院，并于同年移居北京。与刘小东等人最初主要描绘身边的题材不同，王劲松将都市生活丰富的视野带进了绘画中，题材包括舞蹈、锻炼、唱歌、旅游、植树、警察到家中造访等，但所有人的姿态都像是笨蛋、傻子，他们后面也总是被空白的“光环”围绕着。王劲松1992年的油画《天安门前留个影》[图3-49] 是一件著名的作品。作品中的人物流露出现代社会中人们轻松与不经意的态度，画面中那些都市人的贫乏空洞的微笑显得玩世不恭。虽然背景仍然是革命纪念场所，但画面“拍”下的并不是革命纪念照，而纯粹是一种旅游纪念。宋永红的画总是浓缩着他个人的性经验，通过画中仔细安排的景物和所选择背景之间的相互关系来达到暗示的目的。性代表私密，但常常发生在公共空间中。有时他也会把注意力转向家庭成员，以及家庭和局外人之间的奇怪关系上，以暗示私密性和公共性之间的错位。其他艺术家，如曾梵志和忻海洲， 也是“新生代”的活跃参与者。他们的绘画都表达了强烈的情绪被扭曲了的状态，并将这种扭曲的状态公众化，进而在某种叙事情节中展开。

90年代中期，一些在80年代就已经活跃的艺术家，包括苏新平[图3-50]、曹涌[图3-51]、宋永平[图3-52、图3-53]、毛旭辉等创作了一批新的



图3–48：李天元 《罗密欧与朱丽叶》 1990年 布面油画



图3–49：王劲松 《天安门前留个影》 1992年 布面油画





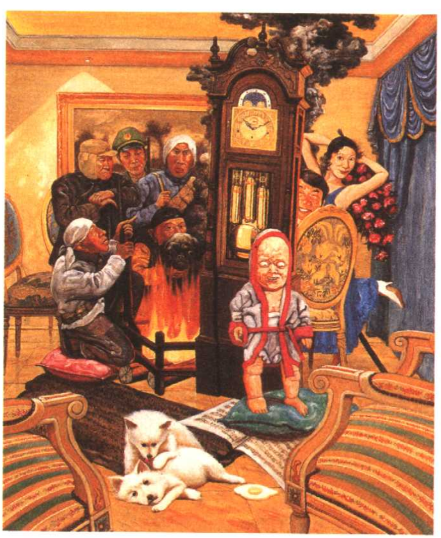
↑图3–50. 苏新平 《世纪之塔》 1996年 布面油画

←图3–51. 曹涌 《现代悲剧的图式之二》 1987年 油画拼贴

↓图3–52. 宋永平 《风化的记忆之十》 2004年 布面丙烯

↓图3–53. 宋永平 《大客厅》 1996年 布面油画





现实主义风格的绘画。他们的作品也有“新生代”的影子，但所包含的社会批评要比“新生代”画家更加直接。这群艺术家所描绘的人物并不仅限于自画像或亲朋好友，更多的是城市中的芸芸众生。他们使用模仿的手法生动描绘快速的社会变革，嘲讽人们对物质、权力和性的渴望。他们的绘画描绘各种各样急速发展的、全球性的休闲文化，特别是正在形成的都市阶层的文化，如家庭的疏远和纠纷、腐败现象、快速增长的消费、都市移民等问题。这些艺术家写实风格的作品中很少有“新生代”的瞬间片段的特征。相反，他们比“新生代”画家在主题和形式方面表现出更多象征性因素。

“后状态”现实主义

20世纪90年代初以来还出现了另一种现实主义绘画风格，它带有现实主义的表面特征，但其用意并不在于再现现实，哪怕是一种“状态”。他们的“现实主义”绘画的参照物一般是历史照片和艺术史上的大师作品。他们或对原作进行再创作，或删除某些局部细节，同时补上自画像或其他的什么东西。他们清楚地知道，他们的绘画[或摄影]是自行独立的文本，跟再现现实的参照物无关。他们的作品就是他们自己对现实的理解。按照柏拉图所说，我们生活于其中的现实只是理念的一个影子。而那些再现现实的参照物，如照片或绘画，只是影子的影子。现实主义技巧只不过是一种手法，他们作品中的写实风格只是绘制过程的效果，而非目的。这一类的艺术家不多，他们都属观念绘画一类，王兴伟和李松松则是其中最典型的代表。

王兴伟1993年开始创作他的“古典主义”风格绘画。他用照片做原型，照片由图像软件处理或他的妻子拍摄。他总是以名作或名著来命名他的作品，例如，其中一幅作品的标题《幸福的家庭都是相似的》[图3-54]就来自托尔斯泰的小说《安娜·卡列尼娜》。然而，其构图却包括了杜尚的《泉》中的小便池形象。王兴伟的主要目的是提醒他的观众不要将他的作品看做真实生活片段的描述。相反，作品中的“生活片段”均是他自己杜撰的，或者是从一个名家的作品[另一个杜撰]中借鉴来的。

在我们看来，王兴伟的作品包括三层含义。首先，他否认“现实主义”是对某一生活片段或“生存状态”的“忠实”观察和再现。现实主义的风格和现实世界本身是两回事。所以，他利用二手化的“状态”——那些大师的画和照片去表现自己对现实的看法。

第二，王兴伟把来自日常生活的某些东西融入大师的作品中。不是为了反映现实的生活，而是嘲讽大师本身或批判现实。例如，在题为《又不是一百分》[图3-55]的作品中，他挪用了一位苏联现实主义画

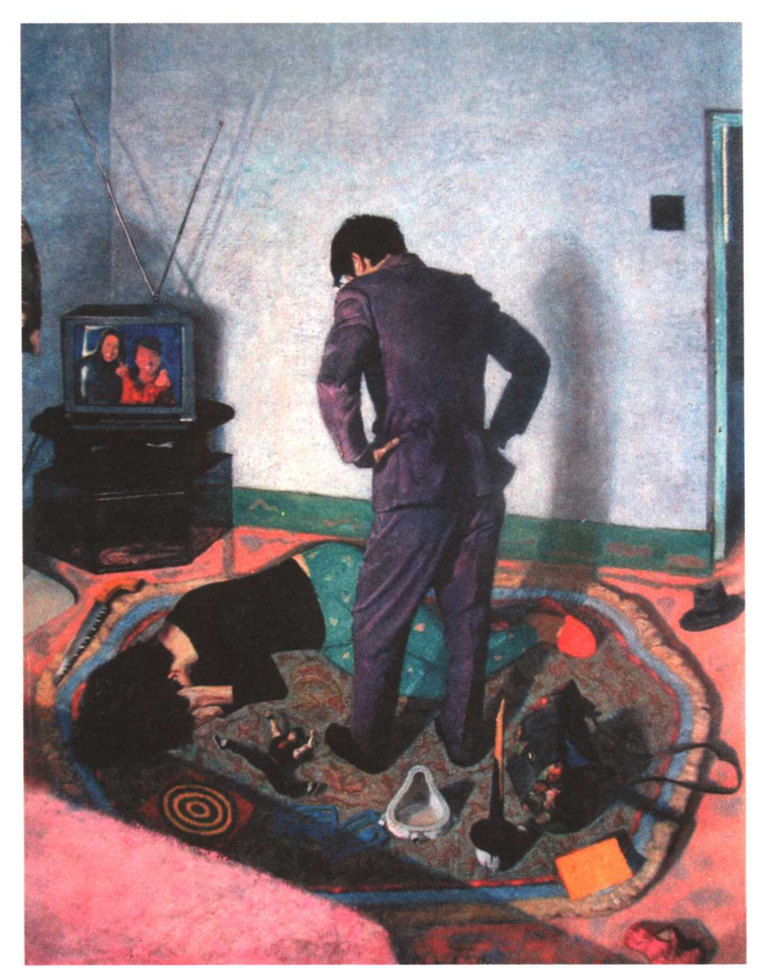


图3-54：王兴伟 《幸福的家庭都是相似的》 1994年　布面丙烯



图3-55：王兴伟 《又不是一百分》 1998年　布面丙烯

29 张力访谈王兴伟［"Wang Xingwei: An Interview by Zhang Li," in *China. Aktuelles aus 15 Ateliers, Performances Installationen*, Herusgeber Hahn Produktion, 1996, pp.144-145］。

30 《访谈》，见《李松松》，83~91页，中国文献仓库，2005。

家的作品。该作品表现了父母检查孩子学习时的失望情绪。王兴伟从小就从书里知道这件作品，他按照原画的构图，画了坐在沙发里的父亲和站在他面前的孩子。王兴伟将画中父亲的手势夸张成和米开朗琪罗的手势一样。 他的手指直接指向放在美国艺术家琼斯的"波普"作品"桌子"上的考试卷子，但是观众没有看到他的手同时指向裸女的胯部。观众会跟随这幅画中孩子的视线向"桌子"——女人的胯部看去。性的暗示和挑逗指向那个"英雄"，画面中的父亲象征着权威性。

第三，王兴伟试图强调后殖民主义或东方主义理论。他反对任何绝对原则的观念和任何教条主义的论点。正如他所说："我在绘画中的角色，基本上是我自己扮演的；我使用的相片或者来自图片社，或者是我妻子拍的。就像演员，受人左右的姿势是我希望达到的效果。我作品中的英雄全部被描绘成一种刚毅姿势。艺术史给现代人带来了压力。我的'东方式'的动机之一就是抵抗这样的压力。"[29]

北京艺术家李松松也是根据摄影图片来创作的，但他使用的照片仅限于中国现代历史照片。1997年，他带着一种与现实生活拉开距离的想法开始了新的创作。李松松认为生活本身远比艺术的表现更清新和充满乐趣。 在他的眼里，从人类创造力的角度看，绘画和摄影是等同的，他画照片可以提供另一种对视觉资源的解读方式。然而，这并不意味着他想去反映历史。相反，画照片只是他个人的事， 他把照片看做自己生活的一部分或第二层次的现实生活的表现。《广场》是李松松最早的作品之一，其灵感来自一本老杂志的封面照片[图3-56]，照片的内容是1976年人们站在天安门广场上哀悼毛泽东。这立刻引起了他的兴趣，他想画它，并借此重温他自己三岁时的历史氛围。 李松松使用了非常简单的手法，层层地画，直到整个画面令人满意。但他很快放弃了这个方法，因为他发现每次试图重现原来照片上整个场面的气氛、情感和印象，争取有所突破的努力均遇到阻碍。最终他好像画了一张印象主义绘画，尽管这绝不是李松松的本意。[图3-57]

于是李松松找到了一个新方法，这种方法能使他和他的绘画素材间保持某种距离。用这个新方法，他将照片分割成小片段，然后再逐片将其绘制到画布上去，直到整张照片全部完成。他希望通过这个过程保持某种难以言状的兴奋。"我的作品完全属于我自己，就像一场游戏。一旦我自己定下规则，我就做我该做的去完成它。我认为这样会使我很轻松。除此之外，每天也会很宁静。这是我的初衷……当作品被完成时，绘画也完了。它不会给我任何的心理压力。 相反，它解除了我的压力。在表达它的过程中，我希望忘记所有关于它的一切，并希望它从未存在过。例如，在《看戏》[图3-58]中，在我画它时，我并不关心这是尼克松的艺术还是江青的胳膊。"[30]



图 3–56：毛主席逝世天安门追悼会　1976 年　老杂志封面照片

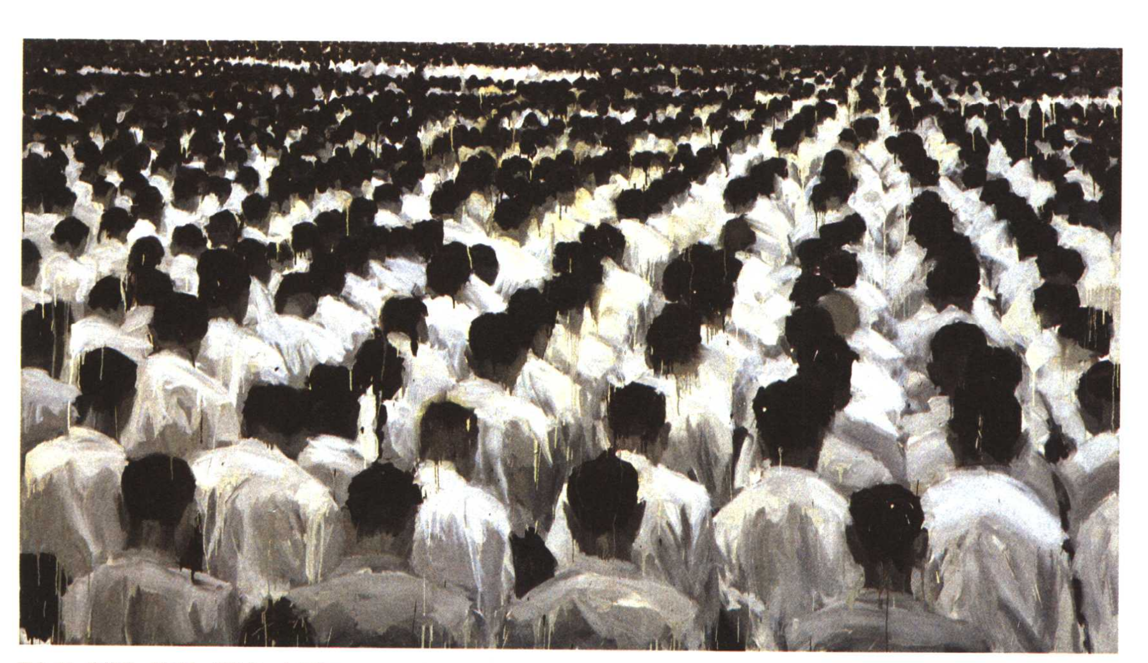


图 3–57：李松松　《广场》 2001 年　布面油画



图3-58：李松松《看戏》2004年 布面油画



图3-59：赵少若《以无产阶级专政的名义》1996年 照相拼贴

其他属于这一类型的艺术家，如赵少若、王庆松、钟飚、洪磊和洪浩，都非常活跃地运用新媒材，特别是运用摄影进行创作。赵少若提出了一种对特征和记忆进行取代与肢解的主张，他一般选取20世纪早期历史图片作为素材，如批斗地主、处决或重要历史事件，但他把所有画面中人物的头像都换成自己的头像。[图3-59] 钟飚总是以手绘摄影的风格将都市生活中人们常有的瞬间联想片段拼合在一起，造成一种“超状态”的感觉，以求表现捕捉到跨越现实的永恒记忆。[图3-60] 洪浩善于将一个摄影场景[连带他自己]放入一个非常现代、非常异国情调但实际上并不存在的“媒体状态”中去。[图3-61]因为，现实在媒体横行的时代不如媒体更真实。海波常常去寻找旧时的记忆景点，然后将在旧

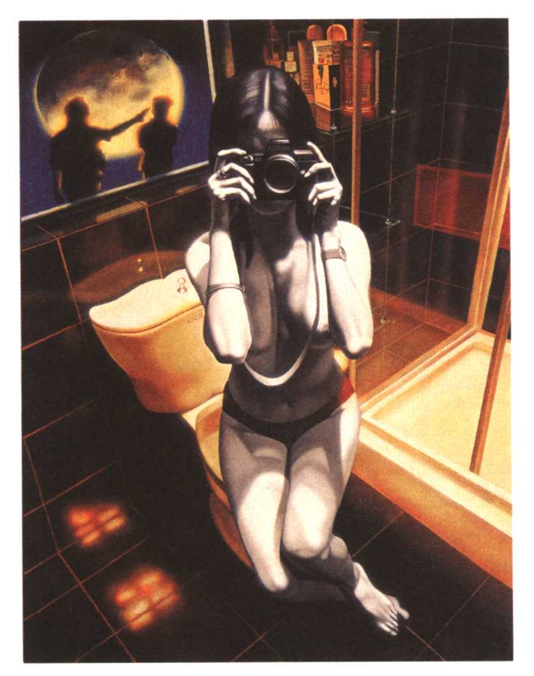


图 3-60：钟飙 《黑镜头》 2002 年 布面油画



图 3-61：洪浩 《请 Mr. Hong Hao 进入》 1998 年



图 3-62：海波 《假山》 2000 年 摄影

时家庭成员拍的相片和最近在原景点和原来的人一起拍的新照片放在一起。[图 3-62]这种把不同的“时段”或“状态”对接的结果是让人们去想象那些连接照片中“状态”缺席的历史状态。王庆松将中国古代著名画家的作品作为他的模特儿，用时空倒错的方法创造一个日常生活中的新幻想。在某种程度上，这是“政治波普”的延续，但奇特的数码技术带来了一种更叫人产生错觉的景象。它或许远离了“新生代”，因为它试图以某种矫揉造作的方式取悦公众和市场。王劲松的作品所表现出来的审美幻想能在某些近期的中国摄影作品中找到。

结 论

事实上，并不存在一种再现现实的进化过程，在艺术中也不存在真正的现实。现实主义永远是一种方法，它只是某些艺术家对现实的虚拟化了的视觉角度，而不是所谓的对现实的真实反映。正如以上所讨论的那样，在过去的二十五年里，诸如“人道”、“人文”和“人态”这些观念是艺术家们在艺术中建构自己对现实的理解的一种方法论表述。它们既是某种艺术的精神和题材，同时也是一种虚拟现实的方法和角度。以下是我们对上述三方面讨论所作的总结：

1.“人道”现实主义者相信，生活的真实在道德层面和视觉层面上均是重要的，而且在艺术中唯一能表达生活真实的方法就是从历史发展的视角对平凡生活的伟大价值的发掘。

2.“人文”现实主义则倾向于展示真实生活理想化和虚幻的一面。例如，从超越日常生活中个人经验的角度，在形而上的层面上展示关于真实生活的理念。

3.“人态”现实主义很容易被肤浅地视为对“人道现实主义”的回归，因为二者均运用了照相写实的“快照”方法。但事实上，“人态”已完全抛弃了“人道”和“人文”的理想主义。对于“人态”现实主义者而言，20世纪70年代末的“人道”现实主义者对日常生活的历史观察方法，以及80年代的人文主义者对人性的形而上的审视，都不能作为再现90年代急速发展的全球化和中国都市化现实的有效方法。因为对于90年代的“人态”现实主义者而言，现实常常是被分割并且瞬息万变的，没有一种方法可以捕捉到对真实现实的完整理解。换句话说，他们对是否有一种对真实现实的完整理解本身都存有怀疑。对于90年代的“人态现实主义”而言，唯一揭示生活真实的方法就是捕捉一些碎片或快照般的都市生活片段。

总之，什么是对现实的再现对于“人道”现实主义者而言，有点像对现实的历史重构；对“人文”主义者而言，它是对现实的理性化抽象；对“人态”主义者而言，再现现实不过是对现实的一种技术性和偶然随意的仿真。

第四章

融合生活与艺术：中国观念艺术二十年

作为中国前卫艺术潮流中影响巨大的一个方面，在“文化大革命”[1966—1976]结束大约十年之后，中国的观念艺术随着“八五美术运动”登上了历史舞台。“观念艺术”原本特指20世纪60年代和70年代在北美以及英国发生的艺术运动。当它最初在80年代被介绍到中国时，它的中文译名有两种：“观念艺术”[idea art]或“概念艺术”[conceptual art]。“观念”的含义较“概念”更加宽泛，指与特定社会语境相关的一些想法。“概念”则是对特定对象的界定或是为艺术所下的定义。把中国的观念艺术界定为“观念艺术”[idea art]更确切一些，这是因为中国的观念艺术家更关注宽泛意义上的文化、社会问题，而非仅仅质询“什么是艺术”这样的问题，这一问题正是西方观念艺术在60年代末刚出现时关注最多的。

特别需要指出的是，与西方观念艺术不同，中国观念艺术不是一个美学前卫合乎逻辑的发展结果，在中国从来就不存在一个类似彼得·比格尔所论述的西方前卫艺术的“美学自治”的环境。正是在这个大环境中，欧洲、北美的观念艺术是一个进一步推进“现代主义”的新艺术运动，它从质疑视艺术为视觉“再现”工具的传统艺术观念，到70年代末挑战艺术体制及其机构对艺术的统治，最终甚至致力于消解艺术客体的独立意义。尽管中国的观念艺术也经历了类似历程，从80年代对传统艺术观念哲学式的挑战开始，到90年代的经验主义观念艺术，但中国观念艺术将自身置于一种从毛泽东时代开始就有的“反艺术”的基础之上。然而，“对于欧洲、北美的艺术来讲[观念艺术]，其独特性在于它的‘艺术自律’传统，这在杜尚那里已经得到完美概括”[1]，所以，作为西方的观念艺术之父，“杜尚没有像柏林的达达主义艺术家一样倡导‘反艺术’，他宣扬的只是‘非艺术’”[2]。

因此，中国观念艺术的“反艺术”本质不是有关艺术观念的内部逻辑的发展，而是对产生艺术的外部社会环境的整体反映。80年代，中国观念艺术发挥了类似“达达艺术”的作用。也就是说，中国观念艺术成为反抗社会传统、美学传统的武器。80年代的“反艺术”倾向最早出现在黄永砯以及“厦门达达”的艺术创作中，后来谷文达、吴山专、徐冰以及其他艺术家发展了这种倾向。80年代的观念艺术家热衷于学习中国传统哲学，对禅宗尤其青睐。禅宗提倡一种反讽的禅机，并反对任何教义对所谓“真理”的独断解释。在此影响下，中文和汉字成为中国观念艺术一个重要分支的媒介。而90年代的艺术家对应用哲学和语言学阐释“反艺术”原理毫无兴趣，相反，他们从最贴近生活的周围环境选取“现成品”，并直接把它们转化为承载“自己的观念”的艺术作品。同时，他们延续了80年代的“反艺术”传统，他们在自己的寓所或街道上创作一些“不能出售”和“不能展示”的作品，以回应当时恶劣的艺术环境，因为，他们的创作不为官方、主流前卫艺术和消费体系所接受。相对于80年代的前卫先驱而言，90年代早期的“反艺术”倾向甚至更为激进，因为这些年轻艺术家的创作更为极端地消解了“艺术品”本体的自足意义，同时，更加强烈地表现了反体制的倾向。

我们可以将这类“反艺术”倾向视为中国前卫艺术的自我批判，它是对“前卫”自身道德状态的贴身观察与反省，如80年代中期的观念艺术作品批判了“八五美术运动”中的一些“前卫”同伴的“浪漫主义”和“乌托邦主义”。90年代，中国观念艺术家又把自己视为“前卫”阵营“堕落化”的审查员，以及对

1　斯蒂芬·班[Stephen Bann]：《前言》，见《全球观念主义：起点20世纪50年代至80年代》。[Stephen Bann, "Introduction," in *Global Conceptualism: Points of Origin 1950-1980s*. New York: Queens Museum of Art, 1998, p.9]

2　斯蒂芬·班：《前言》，见《全球观念主义：起点20世纪50年代至80年代》。

中国“现代化”危机的社会批评家。90年代早期的“公寓艺术”和“中国极多主义”在90年代中期达到高潮，艺术家以廉价材料、纸上方案、重复的耗时劳作在各种私人空间创作小型装置、水墨绘画等作品。作品并不强调其客体的艺术本体属性，艺术家似乎试图用它们将自己从日益充斥物质主义欲望的90年代的前卫艺术圈中疏离出来。

于是，80年代以来的中国观念艺术中的“反艺术”倾向通过以下几种方式表现出来。

1. 以生活空间和私人物品模糊艺术和生活的界限。尽管从杜尚以来，西方观念艺术最重要的遗产之一就是挑战艺术和生活的界限，但中国艺术家对用现成品重新给艺术下定义或消解一个客体的艺术属性的逻辑性质没有兴趣，相反，他们努力使艺术变为日常生活发生的现象本身。

2. 对于“语境化”的追求。也就是拒绝对作品的武断解读，拒绝膨胀和夸大艺术家[即“作者”本人]对作品意义的作用。在这种情况下，中国观念艺术往往带着“反观念”的非逻辑态度，并将创作引向个人体验。所以，不是作品承载艺术的观念，而是做作品的那个过程本身就是某种艺术观念。

3. 最后，中国观念艺术悖论性地呈现了一种“视觉美学”与“破坏视觉美学”两者的统一。与大多数西方观念艺术家不同，中国观念艺术家没有忽略视觉的力量。相反，他们利用视觉力量增强作品的观念含义，最突出的例子是徐冰的《天书》。“视觉”和“观念”的平衡几乎是所有中国观念艺术作品的特征，这种倾向大概源于中国传统美学理论。因为中国传统美学不倡导任何极端类型[完全观念逻辑或完全视觉刺激]的艺术实践。

在本章，我们将首先介绍1985年至1989年的观念艺术，这一时期的观念艺术奠定了此后观念艺术的基础。随后，我们将讨论90年代在另类空间中发生的观念艺术，其中包括90年代早期的“公寓艺术”。最后还将讨论90年代以来的“度量”、“过程”和“极多主义”等观念艺术现象。从90年代末开始，符合新出现的“美术馆时代”的“矫饰观念艺术”取代了此前真正意义的观念艺术。

在中国观念艺术中，"八五美术运动"奠定了"反艺术"实践的基础。20世纪80年代的"反艺术"实践由几个不同方面组成。首先是禅宗启示下的"达达"[或"达达"启发下的禅宗]倾向，主要代表是黄永逸领导的"厦门达达"；其次是"语言"艺术实践，代表艺术家有吴山专、徐冰、谷文达；另外，还有超越"艺术"与"日常生活"界限的艺术实践，许多艺术家和艺术群体以多种视觉形式参与了这类实践，如北京的王鲁炎、陈少平、顾德新的"触觉艺术"，杭州"池社"和上海"M艺术群体"的艺术活动，福建、广州、湖北、湖南一些艺术群体的"波普艺术"和行为表演。无论这些艺术创作看起来何等不同，这一时期观念艺术的主要目的在于与旧艺术观念彻底决裂，不但寻求超越长期占统治地位的"社会主义现实主义美术"，还要和"文化大革命"以后新出现的各种艺术流派决裂。正如本书上一章所谈到的，这其中包括在"八五美术运动"中倾向于表现"人文热情"的同道者。

比如，1986年黄永砯发表了一篇题为《厦门达达——一种后现代？》的文章。在这篇文章中，他直接向"北方艺术群体"的"神圣的精神性"、"理性主义"提出了挑战。[3] 另一些艺术家，如徐冰、吴山专也曾非常富有颠覆性地攻击"乌托邦主义"，徐冰的《天书》是其中最突出的例子。

80年代的中国观念艺术的"反艺术"诉求是从艺术哲学的层面开始的。所谓的"反艺术"就是反旧的艺术，反虚伪的艺术，反专制和体制的艺术。

黄永砯与厦门达达

黄永砯通常被视为中国观念艺术的先驱。[4] 黄永砯生于1954年，1982年毕业于浙江美术学院油画系，毕业后在厦门一所中学任教七年，1989年离开中国去了法国。黄永砯的主要哲学宗旨是：[1] 并没有"艺术"这种东西存在，艺术自身和在艺术自身领域内界定"艺术"是没有意义的，至少时下在人们认为艺术是个体表现的情况下是这样的；[2] 只有当某种东西在特定语境中引起另一种事物变化的时候，这种东西才会被称为"艺术"；[3] 我们必须彻底摒弃"艺术"概念，打破任何艺术创作的教条或体系。黄永砯的"反艺术"不但要质疑艺术的实体形式、艺术的功能及其体系，而且还要消除"艺术"本身。我们应注意到，尽管黄永砯的"反艺术"是受到了"达达主义"的影响，但是其理论基础是中国传统哲学，尤其是"无"的理论。

3　黄永砯：《厦门达达——一种后现代？》，1版。这篇文章首先发表在一份4版报纸形式的展览图录上，题为《厦门1986，新达达现代艺术展》，1986年9月28日至10月5日，厦门群众艺术馆出版。后来此文又发表在《中国美术报》，第46期，1986年11月17日。

4　在高名潞等著的《中国当代美术史1985—1986》中，王小箭执笔的有关黄永砯和"厦门达达"的部分，清楚全面地总结了黄永砯早期的"反艺术"活动。[《中国当代美术史1985—1986》，337~360页]

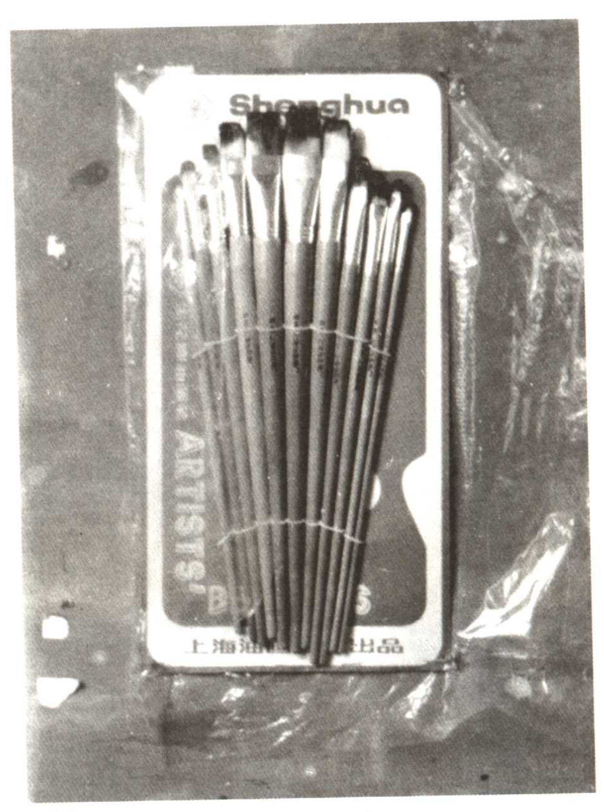


图4–1：黄永砯 《烧焦未使用过的画笔》 1986年

作为“反艺术”的艺术

1989年赴巴黎之前，黄永砯所实施的每一步观念艺术都批判了80年代的一些流行艺术趋势。1983年黄永砯开始致力于取消艺术创作过程中的“自我表现”因素，这首先表示了他对“唯美主义”的逆反。70年代末至80年代初，中国的学院画家崇尚自我表现和个人风格，黄永砯确信人工业生产比任何注重独特个人风格的主观性艺术更为真实，更有力量。他用漆和喷枪创作了一系列绘画，而后的《烧焦未使用过的画笔》[图4–1] 也是出于同一想法。大概在他看来，画笔是手绘的体现，它是制作商品的过程，而非个人表现的过程。他将这一系列作品称为《喷枪》系列。黄永砯直接用工业设备的名称给他的“绘画作品”命名，如《丁字形管道》。正如黄永砯自己所言，这些感情冷漠的标题和用工业喷枪做的图像是要“使画面消除任何作者手绘的痕迹”[5]。1986年，黄永砯与其他艺术家组织了“五人画展”，展览展出了各种“现成品”作品。正如他们所讲的那样，“这个展览试图质疑艺术再现及其标准的‘幻想’，展览中的实验性作品试图在生活与艺术之间建立一座桥梁”[6]。

5　黄永砯：《谈我的几张画》，载《美术》，1983年1月，22页。

6　《中国美术报》，第61期，1986年9月22日。《新潮美术资料汇编》，《福建，1983年厦门：黄永砯等五人画展》，3版。



图4-2：黄永砯《非表达的绘画——转盘系列》 1985年



图4-3：黄永砯1987年11月在工作室

1985年，当“八五美术运动”出现的时候，黄永砯不像那些倡导“人文热情”的艺术家那样在艺术作品中表现某种社会关注，而是质疑艺术创作中的“原创性”。他认为艺术创作将会变得无意义，艺术家不应该主观地将某种意义强加给自己的作品。因此，黄永砯用一种建立在“无”的观念上的完全“随机性”的方法进行创作。

这一时期，黄永砯创作了一系列标题为《非表达的绘画——转盘系列》[图4-2]的作品。在这些作品中，黄永砯靠转盘的“指示”创作“油画”[黄永砯不认为它们是“绘画”]，将源自中国古代道家典籍《易经》的“运气”与“投掷”结合了起来。对于黄永砯来讲，他的目的是“过渡到一种无形式的、无巴洛克意味的、无象征的、无宣泄的、无技巧的单纯



图4-4：黄永砯等 展览后焚烧作品 1986年



图4-5：黄永砯 作品垃圾处理 1987年

而不具个性的现实，哪怕是一种不舒服的现实"[7]。

对于黄永砯来讲，"绘画作品"的最后形式并不重要，重要的是这个"结果"是如何产生的。于是，黄永砯将机器[转盘]变成了人[艺术家]，同时也将人[他自己]变成了机器。[8] 在这个系列作品中，黄永砯总共制作了三套不同尺寸的转盘[图4–3]，对艺术作品的主体性以及意义做了类似讨论。黄永砯所从事的这一艺术创作的"重复性"、"耗时性"特点，在90年代的"极多主义"等观念艺术中都有所体现。

1986年，黄永砯围绕另一个"反艺术"计划创作了大量作品，并写了一系列文章，这集中表现在他的那篇极富挑衅性的论文《厦门达达——一种后现代？》中。[9] 这篇论文概括了他的禅宗与达达兼容的哲学——"从精神层面上来讲，禅宗就是达达，达达就是禅宗。" 六祖慧能"反偶像"的理论给了许多从浙江美术学院毕业的艺术家[如吴山专、谷文达、黄永砯等]以灵感，这使80年代早中期的浙江美术学院掀起了学习禅宗的热潮。黄永砯追随禅宗"破"的思想进行艺术的批判工程。对黄永砯来讲，禅宗与后现代主义在洞察力上的简洁性和极端的怀疑主义态度上都体现了其不可代替的共通性。

黄永砯实施的几个方案具体表现了这种"偏执的怀疑态度"，其中包括1986年"厦门达达——现代艺术展"中展出的作品。在这个展览之后，黄永砯同其他艺术家一起焚烧了十三位艺术家的全部作品[图4–4]。另一个与此类似的事件被称为"作品垃圾处理，晚8点30分至10点，1987年11月9日"，它发生在厦门的一个垃圾场。在这一事件中，黄永砯和他的同伴一起把十余件绘画作品扔进了垃圾堆，等待定时前来的垃圾车把它们当做垃圾运走。[图4–5]

1987年12月1日，黄永砯创作了一件极具挑衅性的作品。他把王伯敏撰写的《中国绘画简史》[被视为最具权威性的中国艺术史教材]和赫伯特·里德撰写的《现代绘画简史》[第一本被翻译到中国的现代艺术史专著，80年代中

7 黄永砯：《非表达的绘画》，载《美术思潮》，第9期，1986年6月，16页。在《转盘》系列中他制定了一套被其指挥的程序，然后进行一种非个性化的艺术创作。这个过程包括以下几个步骤：

[1] 做一个桌面大小带轴承的转盘，用黑线画出扇形的八等分，顺序编码，并用八卦图做记号。

[2] 在画布上标出八种选择的编码。

[3] 每种颜色对应一个号码，例如，4#代表绿色[油墨]，12#代表红色[油画颜料]，20#代表蓝色[压克力]，11#代表油画稀释剂，等等。号码编排颜色完全是一种随意编码，共二十五枚。

[4] 配制有号码的骰子与颜色相对应，例如，1#骰子对应1#颜色，然后抓骰子选择颜色，每次抓一个，共六十四次。

[5] 转动六十四次转盘，转盘自然止动后，确定颜料所在位置。

[6] 把两种数码[位置和颜料]贴在一张事先做好的表格上，再依据表格中的数码绘画布填色。于是一幅画完成。

8 黄永砯：《给王小箭的一封信，1987年10月22日》，见《中国当代美术史 1985—1986》第五章第二节，王小箭执笔的《厦门达达系列艺术活动》，342页。

9 见注3。

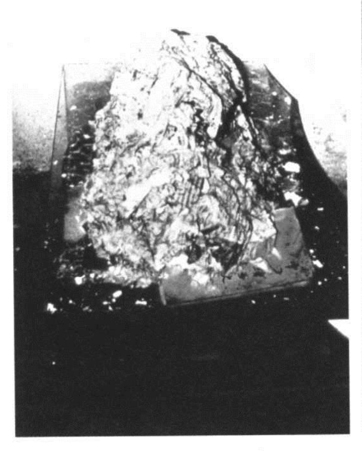


图 4–6：黄永砅 《中国绘画简史》和《现代绘画简史》在洗衣机里搅拌两分钟 1987 年

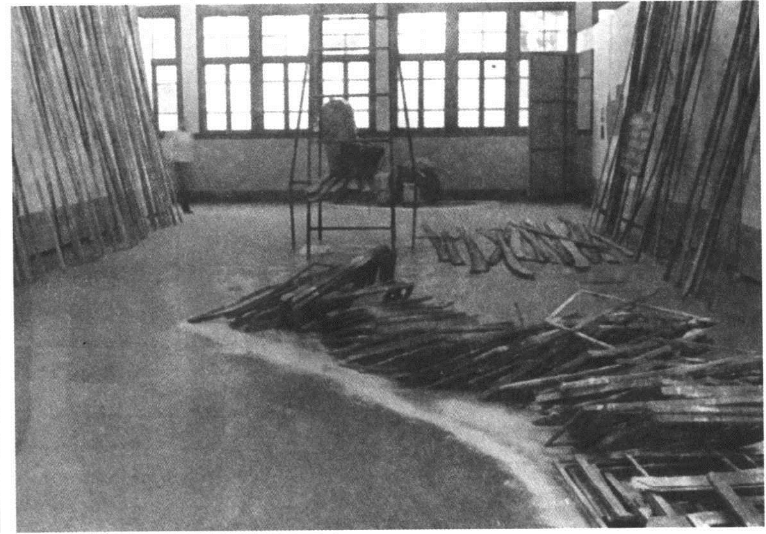


图 4–7：林嘉华、任跃明、黄永砅、 俞晓刚 《发生在福建省美术馆的事件》 1986 年

期，曾被视为关于西方现代艺术史的权威读本］一起放在洗衣机里搅拌[图 4–6]。[10] 关于这件作品，黄永砅作了一个颇具反讽意味的解释："在中国，一提到中西两种文化、传统与现代的关系，经常会讨论哪一个对，哪一个错，或如何把二者结合在一起。在我看来，把这两本书放在洗衣机里洗两分钟，意味着比设法去解决这个问题更有效，比无休止的争论更恰当。"[11] 在 1989 年举办的"中国现代艺术展"上，黄永砅首次展出了这件由纸浆堆成的作品。

10 赫伯特・里德：《现代绘画简史》[*A Concise History of Modern Painting*，纽约：弗里德里希・A・普拉格，1959]。中文译者刘萍君，上海人民美术出版社，1979 年 10 月第 1 版。

11 黄永砅：《1987 年的思考、制作和活动》，12 页，未发表。

无中生有，一种弥合艺术和日常生活隔阂的方式

对于"八五美术运动"的艺术家来讲，"生活"是一个普遍的、抽象的概念。所以，他们在作品中与日常生活发生关系比个人对生活的体验更重要。生活更像是一种文化和哲学观念，它可能影响一个人对于环境、自然、城市以及社会等事物的理解。"八五美术运动"的一些艺术群体将他们的"文化活动"放到公共空间实施，比如，1986 年和 1987 年，宋永平和他的伙伴两次在山西省实施了"乡村计划"艺术活动。另一个相似的活动是"晒太阳"，这是 1986 年一群艺术家在南京玄武湖公园中实施的另一方案。于是，关于生活的观念与文化行为结合在了一起，这类文化行为部分来自毛泽东时代无产阶级的集体生活理想。然而，在黄永砅的观念艺术实践中，有关"生活"的观念更加哲学化，更接近于对"无"的理解，这是将"达达"和传统哲学相结合的另一种观念艺术的表达方式。

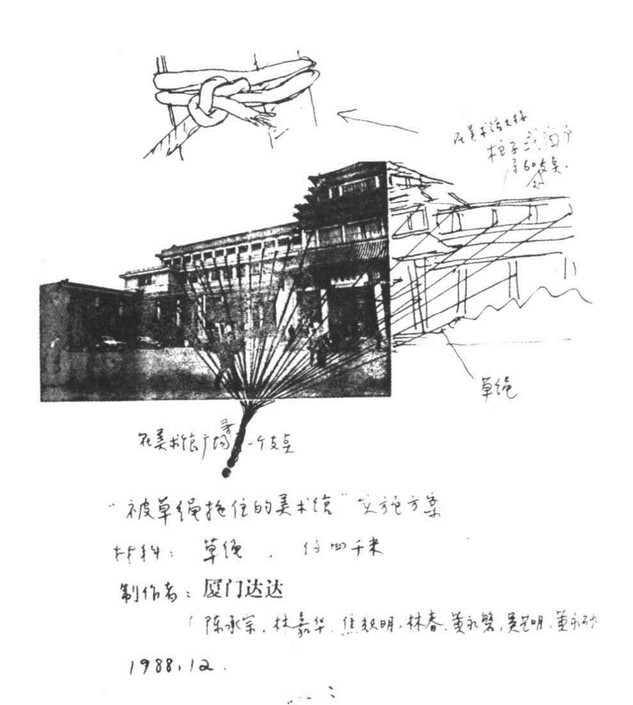


图4–8. 陈承宗、林嘉华、焦跃明、林春、黄永磐、吴艺明、黄永砯《拖走美术馆的计划》1989年

1986年12月6日，"厦门达达"组织了"发生在福建省美术馆的事件"展览[图4–7]。这些艺术家没有在美术馆内展出所谓的"艺术作品"，而是把一些建筑材料，比如大铁栅、木料、手推车、水泥预制构件、鼓风机和散了架的沙发、椅、长椅等实物搬到了展览馆内，这些东西原来在福州市福建省美术馆的院子里。然而，展览开幕一个小时后，艺术家便被告知由于"某种原因"，展览不能继续展出，必须马上撤馆。黄永砯丝毫没有为这个"结果"感到失望，相反，他对"闭馆"感到高兴，因为这个"结果"恰如其分地表现了"无"的概念结束。艺术家空手而来，空手而归。另一方面，这个展览证明了博物馆体系是决定艺术品命运的根本要素[12]，而艺术作品和艺术创作本身则毫无意义。从这里，黄永砯的注意力由探求艺术品自身的意义转向对整个艺术体系和艺术制度的质疑，这是他迈向下一个反艺术史和反艺术体制创作阶段的开始。

"拖走美术馆的计划"[图4–8]是黄永砯为1989年"中国现代艺术展"提交的方案，黄永砯的目的是将国家艺术的象征——中国美术馆变为他的艺术对象。[13] 这个计划非常具有冲击性，可以被理解为一个极为强烈的政治宣言。最终，这个方案被中国美术馆否决了。

1987年，黄永砯和他的同伴在厦门实施了许多重要活动，它们大多被记录在黄永砯的《1987年的思考、制作和活动》中。[14] 1986年"发生在福建省美术馆的事件"展览遭查封之后，黄永砯和"厦门达达"很难再找到能举办展览的博物馆和美术馆。1987年早期，"厦门达达"开

12 黄永砯：《展览前言》，1986年11月，未发表，见《中国当代美术史 1985—1986》，347页。

13 黄永砯：《给高名潞的一封信》，1989年1月24日，未发表。

14 一份带有黄永砯1987年作品插图的十六页论文，未发表。

始实施一个新的方案，探索在替代空间从事艺术行为，尝试向公众而不是向美术馆观众展示的可能性。他们计划在不同的公共空间中实施艺术行为：垃圾堆、屠宰场、厕所[城市中唯一没有门牌号的地方]、医院、街道、汽车站、商场、废弃建筑物或者“随便哪个地方”。进而，艺术家在创作艺术的时候只使用他们的观念，只利用公共空间，而不涉及艺术材料、艺术机构。我们把这种方法称为“无中生有”。这种“无中生有”的实施方法包括。

1．不挪动那个地方的任何物体，使这些物体本身自然成为艺术品[图 4–9]。

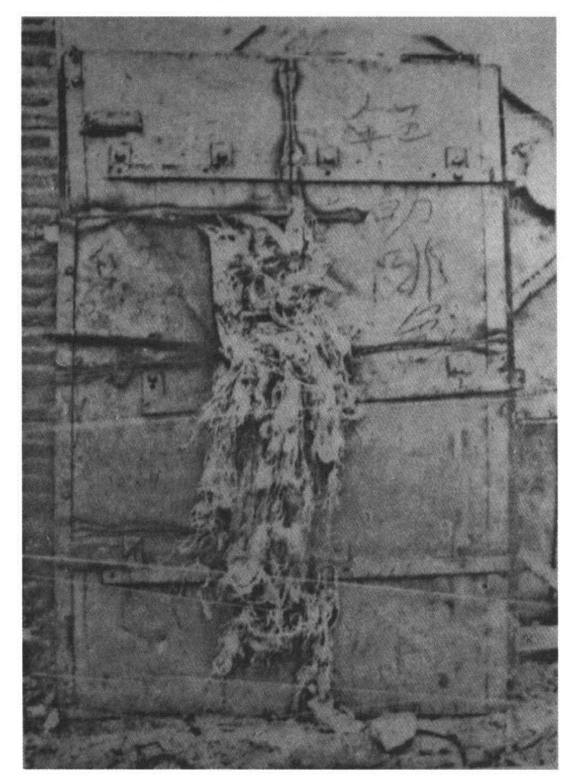
2．移动那个地方的部分物体，使那些没动的物体成为艺术品[图 4–10]。

3．使一个场地中展示出的人和物共同构成艺术品[图 4–11]。

黄永砯另一件被称为“环境作品”的观念艺术作品和“无中生有”的观念也有关。1987 年 4 月，黄永砯开始试图发现一种“更强的创作动机和力量”，比如时间、空气[如污染]或使公众莫名卷入创作中，从而完全剥夺任何艺术家的“意图”和“动机”。1987 年 8 月 20 日，黄永砯做了一个高 110 厘米、宽 100 厘米的木箱子，在里面装上一长卷白纸。他拉出一部分纸，然后把纸连接到一个画架上，他在拉出的纸上做标记，并写上日期，然后每隔一段时间就从盒子里拉出一段纸，这些标记是 1987 年 4 月 20 日、1987 年 6 月 2 日、1987 年 9 月 1 日、1987 年 10 月 7 日、1987 年 11 月 29 日和 1988 年 1 月 9 日。阳光、灰尘使展开的白纸变脏、变黄，黄永砯称这件作品为《灰尘》[图 4–12, No. 1–2]。这件作品“制作”期为两年。黄永砯还创作了一件名叫《厨房》[图 4–13] 的作品，作品是挂在厨房火炉旁暴露于灰尘与油烟中的一张油画布[166cm × 82cm]，它从 1987 年 4 月 18 日挂到 1987 年 12 月 18 日。在 1987 年 12 月 16 日至 1988 年 1 月 25 日之间，黄永砯把一块画布放在他曾任教的高中教室的地板上，当学生们上素描课的时候，可以随意在上面削铅笔，于是铅笔屑“创作”出了一件绘画作品。[图 4–14]

文字艺术

“八五美术运动”的一些艺术家，如吴山专、徐冰、谷文达等曾将研究、修正、重构中国的“文字”和“书法”作为自己的观念艺术方案。1986 年，吴山专在浙江美术学院读四年级的时候，开始创作以文字为元素的艺术。1987 年，徐冰开始创作他的巨作《天书》，当时他是北京中央美术学院的一位老师。尽管两人都用汉字作为基本材料，但吴山专更注重随机地搜集大众文化语言，包括早期“文化大革命”语言以及当代消费文化语言，从而创造出一个荒谬的、多意义的文本王



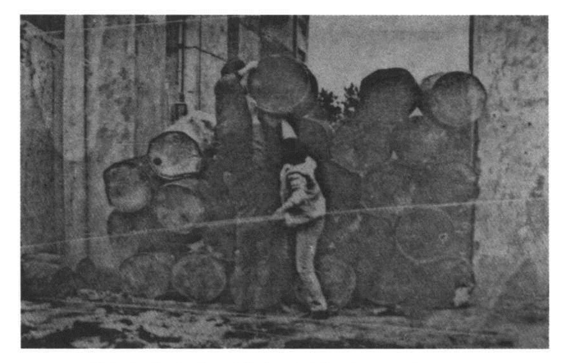


图4—10：黄永砯《需挪动，增或减而成为作品》1987年

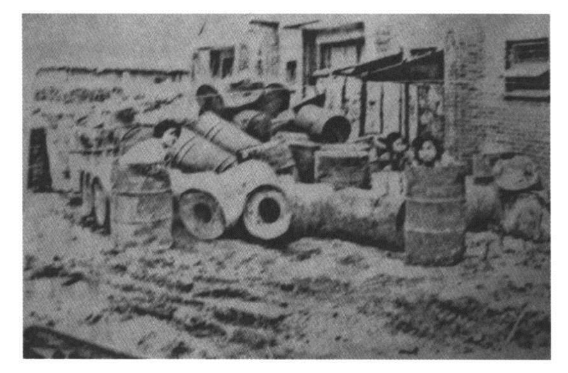
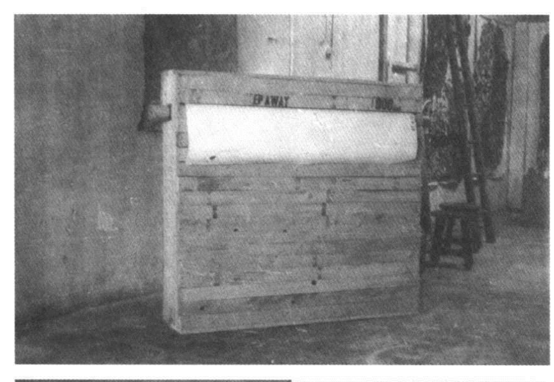


图4—9：黄永砯《无需挪动，直接可成作品》1987年

图4-11：黄永砯《人参与或干预的活动成为作品》1987年



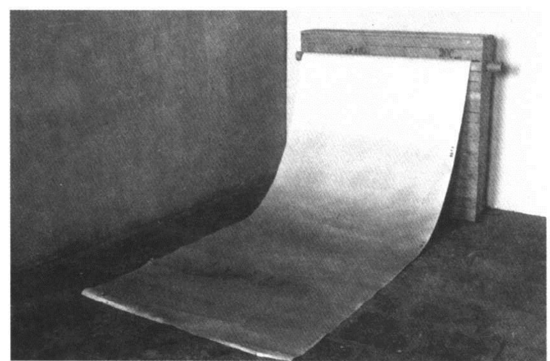
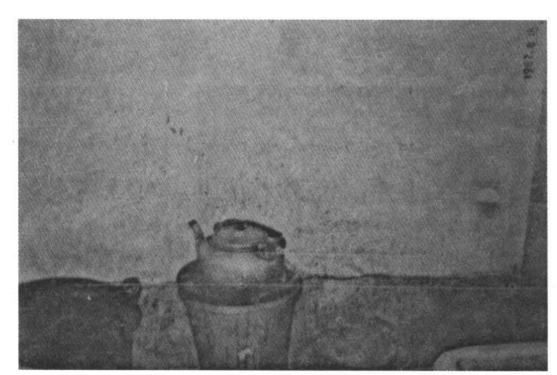


图4—12，No. 1—2：黄永砯《灰尘》1987年





↑图4—13：黄永砯《厨房》1987年4月18日至12月18日

↑图4—14：黄永砯《削铅笔》1987年12月16日至1988年1月25日

国，借此去除作品中的“作者神话”。徐冰采用了另一种方法，尽管他的《天书》是“字”的海洋，但他从不为他的观众提供完整的文本、有意义的句子或可识别的文字。作品所产生的任何意义都被掩藏在作品自身令人困惑的传统文化面貌之下。于是，徐冰掌控了一个精英神话的极端版本，从而彻底瓦解了“神话”自身。非常明显，吴山专和徐冰的创作途径与创作方法都受到了传统文字和传统哲学的启发。当我们借助于从传统转化到当代的兴趣点时，他们的作品才会发生意义。

20世纪80年代的文字艺术是中国前卫艺术中最有力的形式之一，它甚至起到了振聋发聩的作用，打开了观众的思想。80年代，当中国正从长期的政治语言和官方意识形态的束缚中解脱出来时，这显得尤其重要。

吴山专的《红色幽默》系列

吴山专是“文化大革命”之后当代中国艺术界最重要的观念艺术家之一。然而，他的具先锋意义的作品和极富洞察力的思路至今仍然不能为中国艺术界的几代艺术家所理解。吴山专生于1960年，毕业于浙江美术学院。1985年，正当“八五美术运动”兴起之际，他展开了“文化大革命”系列的“波普”创作。由于吴山专是最早采用“文化大革命”宣传画形象的艺术家，并在作品中糅合了“波普”语言［如广告用语和日常对话］，因此，他当时创作的《红色幽默》系列可谓20世纪90年代早期大行其道的“政治波普”潮流的先声。然而，吴山专的“红色波普”与90年代初的“政治波普”的不同之处在于，吴山专对艺术形象的象征性本身以及象征性符号的价值不感兴趣［如王广义在《大批判》系列中用“文化大革命”大字报体现社会主义精神、用可口可乐象征资本主义］，另一方面，吴山专也没有兴趣用图像学的方法去重新修正和重构一个“现实主义”的场景［如刘大鸿或余友涵的“政治波普”作品］。相反，吴山专的目的是要超越任何形象再现和符号象征性的既定模式，而进入另一个更为深入的层次，用设置与“现实”一样真实可辨的“波普”陷阱去质询艺术的本质和作品的内涵。

在当今中国艺术界，吴山专是少数能理性地剖析中国社会现实的艺术家。吴山专还希望在其作品中揭示艺术作品和艺术家在现实中的真实处境和位置。这种创作意图在20世纪80年代的《红色幽默》系列和《大生意》系列中甚为明显。其中，《红色幽默》系列揭示了80年代中期过于理想化的前卫艺术家们的天真幼稚，而后者则预示了90年代经济的蓬勃发展对当代艺术造成的深远影响。

吴山专的创作方法论很类似后结构主义符号学的学说，尤其是他对艺术作品与作者的意义所提出的质疑。虽然他表述的角度与西方的符号学有类似之处，但他从未套用后者的论述形式。他在写作和谈话

中所用的语言完全取材自中国当代现实，即政治和文化资源本身，而这些对于西方人而言又不大熟悉。所以，吴山专的艺术在国内外都缺少知音。

《红色幽默》系列的“文化大革命”形式也许会阻碍诠释者进入上述的语言学理论架构，从而把观者视线非常表面化地引导到政治的文字游戏中。在大多数观众看来，吴山专似乎在刻意模仿“文化大革命”特有的感情色彩，因此认为其作品中破坏性的政治意味格外明显。但吴山专最终的创作目的并不是利用其作品的“意义”来呈现所谓的“真实”，相反，他要证明的是在作品［或任何艺术作品］所“表达”的“意义”的层次上从来没有所谓“真”的问题，因为“意义”的“真伪”根本不能单单靠某件作品或文本本身来传达。若对文本或艺术创作的背景［符号学称之为“上下文”］没有充分的了解，观赏者根本无从判断其意义的真伪。因此，“红色幽默”的用意是阐述如何解读文本或艺术作品，以发掘个中的真义。在“人文主义”浪漫思潮被推至高峰的“八五美术运动”时期，吴山专的这种观念和方法别具意义。若追溯至毛泽东时代，我们甚至可以说中国80年代前卫艺术的浪漫精神正是源于毛泽东时代的思想和革命精神，其特征是国家和集体意识把观众置于一个表面化和被动接受的位置，并对既定的文本和宣传品照单全收。在“八五美术运动”中，艺术家和观众皆认为意义和艺术作品可合而为一，结果“意义泛滥”和“过度解释”一时蔚然成风。在某种程度上，这种现象助长了艺术家创造神话的倾向。

因此，吴山专的“红色幽默”为浪漫主义所作的批注近似黄永砅在禅宗和达达式的反艺术创作系列中所表达的信息。但吴山专作品中铺天盖地的波普图像和语言［如“文化大革命”大字报和广告用语］形成了一种幽默和嬉笑怒骂的风格，其效果更接近日常生活，而不是像黄永砅的作品那样倾向于“说教”。但吴山专作品的“现实性”面貌绝无再现或表现之意，相反，其意图在于解构再现或表现的神话本身。《大字报》系列的用意除了破坏“文化大革命”话语本身，最主要的目的还在于解构中国当代政坛和现实生活中一切武断的人为定义。

吴山专论说时惯用比拟，具有浓厚的中国特色。比如，吴山专在作品中常常采用的两句日常生活用语都与中国80年代街头和百姓家中的生活片段有关，一句是“闯红灯罚款”，另一句是“今天下午停水”。这两句话对吴山专而言观念意义巨大，促使他在《红色幽默》系列中质疑文本或艺术作品的意义。而且，这两句话亦是他亲身体验的“神话”符号。他曾看见一盏红色交通灯，但当时街上空无一人，因此红灯毫无意义。另外，他在洗手时看见墙上张贴着居民委员会发出的“今天下午停水”通知，这张通知亦毫无意义，因为当时的确有水

供应。由于这两句话及其所指均与现实环境背道而驰，所以眼前的现实更显荒唐。[15]

基于这些自相矛盾的文本，吴山专联想到中国文字模棱两可的问题，并开始利用中国文字来阐释他的艺术理念。他以“赤”字为例来说明中国文字的歧义。“赤”字可作“红色”和“亏空”解，这两个含义自相矛盾、截然相反。一方面，“赤”是一种具体和可见的颜色，而且还可引伸为中国现代史上的革命象征，例如“赤色中国”、“红卫兵”等；[16]另一方面，“赤”又可意指“空洞”。

1986年，吴山专曾撰写一篇以《赤字的诞生》为题的文章。文中他首次阐释了上文所述“赤”字的两个含义。在此基础上，他谈到了“大字报”的装置中所采用的表现手法：[17]

> 我认为“赤字”那些原创、不具涵义的美的外形，比较我们的“文字”更有意思。在现代艺术史里，我们不再单纯地绘画，因为艺术的观念已完全改变。现在，在中国有不少艺术家投身于观念艺术或是理性绘画，一种介乎写实及超现实主义风格的学院绘画。然而，此一方向，真的将造就艺术意义的亏空，丧失它的原来模样。艺术最终变得犬儒和无甚意义，就像“闯红灯罚款”的句子。我有兴趣把这“红色幽默”的故事以“大字报”的极端视觉形式给人们呈示，其效力是巨大的而又极端难测的。“大字报”是对人类现实的考察。

吴山专在此提出了两个论点。首先，他以“赤字”为喻，借此一方面批评中国80年代中期的“观念绘画[理性绘画]”。吴山专认为“观念绘画”的方向是错误的，因为观念主义画家沉湎于浪漫主义的倾向，这与“赤字”的不确切性和歧义性同出一辙。另一方面，吴山专更嘲讽了杜尚之后的当代艺术过分沉迷于观念化的表现手法。事实上，这种意义空洞的艺术已脱离了“现实环境”。故此，吴山专对当前所谓的“新潮艺术”持否定态度。他最关注的是生命本身和人们真实的生活状况。所以，《红色幽默》系列并不是一组寻常的装置作品或观念艺术作品，而是一组对人生的隐喻。

《红色幽默》系列分为四个部分：《大字报》、《红印》、《红旗飘飘》及《大生意》。这一系列的创作始于1986年和1987年在浙江展出的装置作品，以及1986年吴山专与其他两位艺术家合作创作的题为《70%红，25% 黑和5% 白》的作品[图4-15，No. 1-3]。作品由七十六块写着红、黑、白文字的油画布组成。在展出的作品中，吴山专把印刷工整的广告、报纸、古诗、中国宗教、政治的用语和口号与日常生活中的字句加以重叠。其中一幅画是一条标语，上面写着“白菜三分钱一斤”，

15　吴山专写于1987年的自传，未发表。

16　在20世纪20年代和30年代，国民党称共产党员为“赤匪”，并把共产党的活动称为“赤化”。

17　吴山专：《赤字的诞生》，未发表，1986年。







图4-15.No.1-3：吴山专 等 《70%红、25%黑和5%白》 1986年 装置

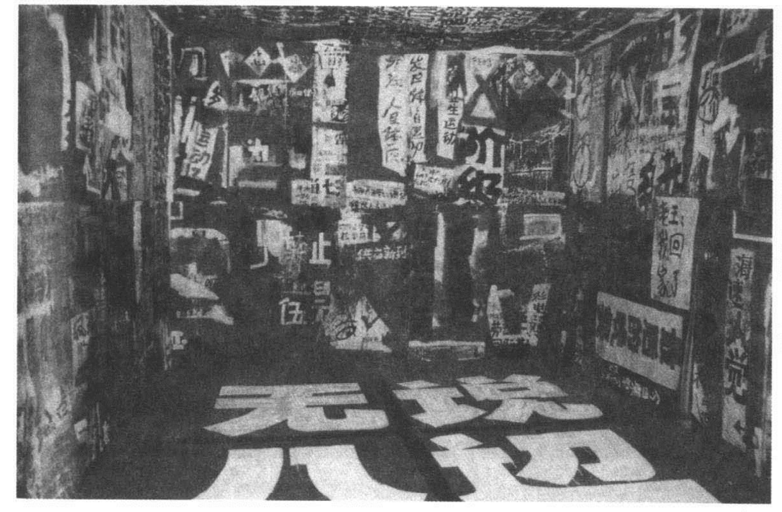




图4—16,No.1—2:吴山专 《大字报》 1986年 装置

另一条标语写满了堆状的“垃圾、垃圾、垃圾”,“垃圾”堆的顶上是“涅槃”二字。但这个展览题目所标示的红黑白的比例立刻唤起了人们对中国政治运动[尤其是“文化大革命”]的联想。“红色”代表优秀的革命分子,“黑色”是指人民的敌人,而“白色”则指不关心革命的走白专道路的知识分子。

吴山专翌年在其工作室展出《大字报》[图4-16, No. 1-2],这一作品呈现的是一片混沌,灵感仍来自“文化大革命”。他采用了“文化大革命”时期壁画式的大字报形式,但加入了许多来自现实环境的信息,以象征当前社会上各类政治、社会和经济信息交织而成的多层含义。这些信息包括毛泽东时代的政治口号,例如“在大风大浪中锻炼自己”,此外还有价格牌、广告、新闻标题、常用语、佛经、交通标志、天气预报和便条 [如“老王,我回家了”],以及古诗片段和达·芬奇名作《最后的晚餐》的标题。吴山专还在地上写上四个中文字——“无人说道”,意指一派胡言或没人能理解。[18]

作品中大部分的字都是由吴山专的朋友重写的,在获邀参与挑选和书写的朋友当中,有文职人员、从政人士、赌徒、男女演员、商人和渔民等。[19]

吴山专在作品中把各种论述形式与其对立面加以比照 [例如,严肃与讽刺、伟大与渺小、出世与入世、革命精神与资本主义],但自己却保持缄默。吴山专当时在一些理论性的分析中指出,相对于中文作为一种语言的功用,他对其发音和形象更感兴趣。[20] 但由于他对五花八门的流行语兼收并蓄,于是观众自然而然地就从作品中的形象联想到了自身的经验。的确,每句话在不同的社会、文化或政治环境里都会衍生出不同的含义。

18 吴山专:《红印、开会、文字和红色幽默》,未发表,1986年。

19 吴山专有关“大字报”的未发表笔记,写于1988年。

20 吴山专:《关于中文》,载《美术》,1986年6月,61页。

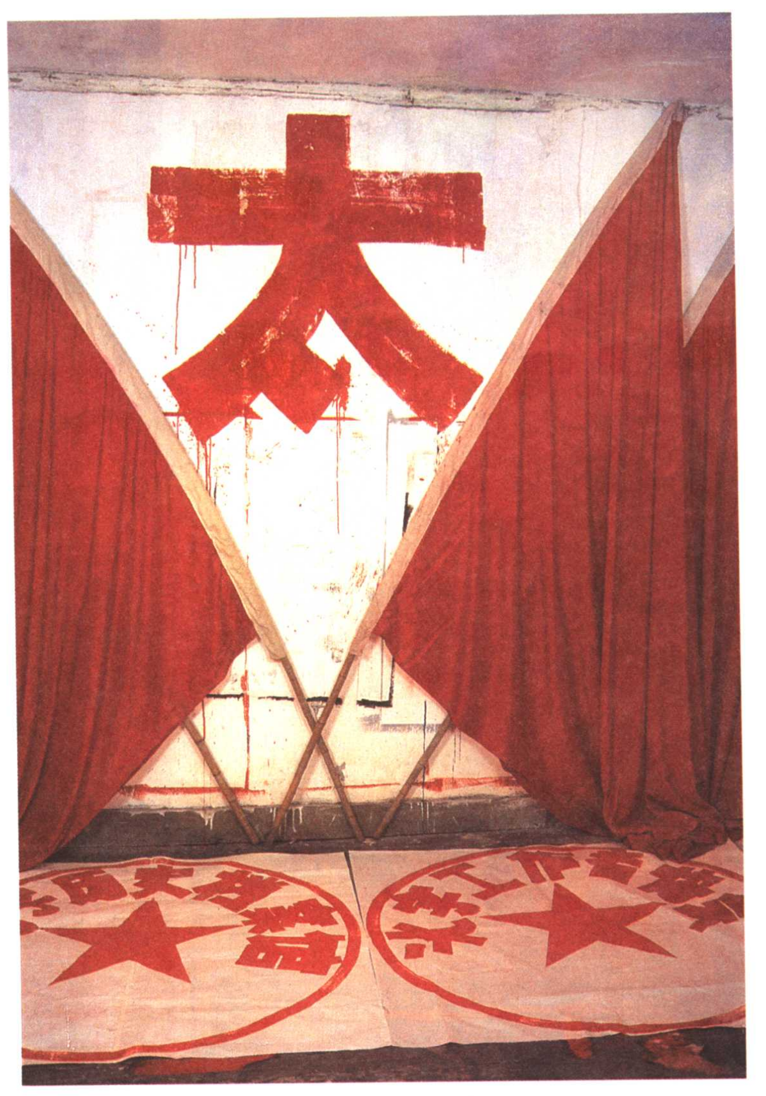


图4-17：吴山专 《红印》 1987年 装置

《红色幽默》系列的另外两件作品——《红印》[图4-17]与《红旗飘飘》[图4-18，No. 1-4] 完成于1987年。《红印》由两大类印章组成，一类是吴山专虚构的大而荒唐的假公章，另一类是仿造朋友、同学和亲戚的私章。他仿制的公章 [如“漆字工作者协会”和“赤字工作者委员会”] 绘于100厘米 × 100厘米的宣纸之上，并悬挂在墙上。除此之外，作品中还有几面红旗和一些看似莫名其妙的字句。

公章在中国现代史上具有重要意义，一切政府文件都要加盖印戳，以示文件已获正式通过。而私章、私印自古皆是最主要的个人身份鉴别工具，其地位在当代中国仍维持不变。《红印》便是通过“官与民”、“公与私”和“真与假”之间的对照、反衬和演变，揭示这些概念语义不清或模棱两可的问题。





↑图 4-18，No.1：吴山专　《红旗飘飘——批斗》
1987 年　装置　行为艺术

→图 4-18，No.2：吴山专　《红旗飘飘——宣誓》
1987 年　装置　行为艺术

↓图 4-18，No.3：吴山专　《红旗飘飘——大货票》
1987 年　装置　行为艺术

↓图 4-18，No.4：吴山专　《红旗飘飘——已阅》
1987 年　装置





《红旗飘飘》是一个行为与装置的创作，包括许多小件的革命纪念物品和数场现场行为。例如，吴山专在一张政府通知上打了一个钩，并写上“已阅”。在一次行为表演中，吴山专扮成一名站在红旗下宣誓入党的新共产党员，身后的墙上则写着吴山专自己编写的假字标语。在另一次演出中，他饰演的是一个在政治会议中向群众发言的主席。此外，他还扮演过一个正被红卫兵批斗的“反革命犯罪分子”[“牛鬼蛇神”]。

基于对“赤字”含义的反思，吴山专对艺术的定义，以及艺术作品与艺术家之间的关系逐渐形成了自己的见解。他把艺术家与作品之间的关系比喻为土壤与植物的关系：植物的生长离不开大地，但土壤却无法选择植物的品种，物种的汰弱留强乃取决于进化的过程。同样道理，在吴山专看来，艺术家无法决定其作品的最终结果。以此推论，吴山专的结论是“文化大革命”时期的艺术不等于“文化大革命”时期的政治活动，因为前者是植物，而后者则是土壤。[21]

对吴山专来说，艺术家的意图或创作模式远不如作品本身重要。他在1985年写道：“艺术作品最终把一个具体的人[艺术家]作为工具。具体的人将会死去，而作品却永远活下去。”[22] 于是，吴山专声称艺术家不应该是艺术创作的首要条件。艺术家本身只是一个实体，其地位和任何艺术作品一样皆为“物”。这种对“物”和“客体”等观念的诠释，大大削弱了“八五美术运动”早期奉行乌托邦主义者所鼓吹的理想主义和主观先行的思潮。

1988年末至1989年早期，中国经济正处于快速发展之际，吴山专的创作风格也似乎逐渐从纯观念艺术过渡到现实主义风格。他在一篇文章中写道：“我们不应当再把‘什么是艺术’的问题集中在艺术作品之上。相反，我们应该检验作品存在的社会结构和艺术环境。”在该文中，他首次用“大生意”这种说法来形容当时中国刚刚兴起的新艺术现象。“去美术馆和在饭馆里吃早点一样，我要把盐放回大海，把它放回本来属于它的地方。”[23]

鉴于20世纪80年代末商业化趋势对中国艺术界的影响，吴山专于1988年在安徽屯溪举行的“中国当代艺术研讨会”上，提出了“艺术活动是一门大生意”的说法。[24]

1989年2月，在这种理论基础上，吴山专在北京中国美术馆举行的“中国现代艺术展”中表演了《大生意：卖虾》[图4-19]。这是他首次在作品中以日常商业活动为题材，并完全摒弃了语言形式和明显的政治化风格。为了这次创作，他带着三十公斤活虾从自己居住的小岛——舟山远赴北京，并在展览的开幕式上就地卖虾。开幕式结束后，由于官方禁止表演活动，吴山专于是在地摊上写上“今日盘货，暂停营业”。他的解释精辟如昔：艺术就是一门大生意。在关于《大生意》

21 吴山专：《关于文化大革命艺术》，未发表，1986年。

22 吴山专：《物体的美术品》，未发表，1986年。

23 吴山专：《日常生活的艺术》，未发表论文，1989年。

24 吴山专：《从月底开始的灾难：生意艺术》，未发表论文，1989年。

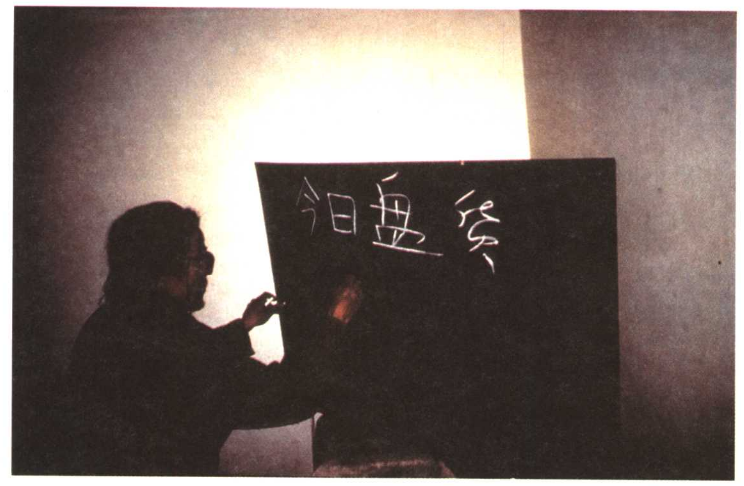


图4-19：吴山专 《大生意：卖虾》 1989年 行为艺术

的说明中，吴山专宣称卖虾之举是对中国美术馆这个为艺术定义的艺术法庭所作的倒戈对抗，而且也是对任意诠释“艺术作品”的评论家所作的批判。[25]

25 吴山专：《关于〈大生意〉》，载《北京青年报》，1989年2月8日。

我们应当从两个方面理解吴山专的“红色幽默”及其作品。其一，虽然吴山专是中国当代艺术界最重要、最有见地的观念艺术家之一，但他在艺术创作和日常生活中却是一个现实主义者，这是因为他关心的不是艺术风格和艺术作品本身，而是艺术创作的背景和前因后果。一直以来，他都对社会环境保持敏锐的触觉。就吴山专的创作态度而言，其特征之一是善于抽离艺术创作的实际过程，以集中精力探索上下文的情境。也正是因为这种特质，他得以抽离艺术家的身份，进而化身成为观众甚至是评论者。换句话说，他是以中立的态度来为自己定位的，务求立足于艺术家与艺术作品、作者与诠释者以及发送者与接收方之间。

吴山专让自己的模糊定位与他提出的“赤字”的模棱两可的特点相互呼应。实际上，许多汉字都存在意义含糊和歧义的问题，这又和汉字以象形表意为主，并且结合了概念、图像两种元素的特点密切相关。这正是中文和其他语言系统[尤其是欧美语言系统]的根本区别。这一区别使中国的符号学[如果说有的话]与西方符号学之间出现了一道难以逾越的鸿沟，因为西方现有的任何符号学的理论[结构主义或后结构主义]都未能确切地反映中文的语言特征。中文作为一个语言系统仍是一片“混沌”。

其二，也许正是基于上述观点，吴山专选用了“红色幽默”一词隐喻某些非理性、对立、本能和模棱两可的事物。在这种理论基础上，

吴山专奉行的不是西方的观念艺术，而是借用符号化的艺术形式来从事反观念的创作。他的符号化的创作方法诗意、直觉、随意、想象力丰富且意境朦胧，带有明显的中国特点。也许，这也是中国绝大多数持反观念化立场的观念艺术家［如黄永砯和徐冰］的主要特征。

徐冰的《天书》

徐冰，1955年出生于四川重庆，20世纪80年代早期，他以木刻版画家的身份闻名，那时他创作了大量木刻版画，这些作品可能是当时中国版画领域最感人的"乡村绘画"。1982年，徐冰完成了自己的毕业创作，获得了美术硕士学位，毕业创作是一系列木刻版画，画面描绘了农民的乡村生活。[26] 80年代中期，徐冰渐渐放弃了对乡村的关注，开始挖掘版画语言的独特个性，并思考怎样在观念上使版画创作变得更深刻一些。

1986年，徐冰和他的同事陈晋容、陈强和张军在宣纸长卷上滚动一个沾满不同颜色的轮子创作版画。[27] 同年，徐冰创作了五幅卷轴版画，标题为《五个复数系列》[图4-20]，这件作品的题材是有蝌蚪的池塘，种有蔬菜、谷物的庄稼地。在创作这件版画作品的过程中，徐冰开始关注版画的复制特征。他刻一块木板，然后将图像印在一幅长卷上，最后留下了一系列图像痕迹——最初是全黑的图像，随着刻版的进行，图像变成了全白的，木头慢慢被削掉了。实际上，徐冰在创作作品同时又破坏作品的过程中解构了表现对象，破坏了"再现"。[28] 很明显，与其早期作品不同，版画所要表现的主题已不再是徐冰最关注的对象，实际上在此后的版画创作中，徐冰最关注的是方法论。

1986年，徐冰开始创作他最具影响力的作品《析世鉴》[1990年以后称为《天书》][图4-21]，大约五百英尺长的数量众多的卷轴上印着庄严文字，作品还包括几套线装书，书装有蓝色封面，刻意模仿成古书的样子。1988年，这件作品在中国美术馆展出，随后在亚洲、西方的一系列展览场所展出。这件作品的非凡之处在于印在书上、纸上的成千上万个汉字是徐冰自己"制造"出来的。这是徐冰三年辛勤劳作的结果。徐冰手工雕刻了两千多块木版，印制外表类似"宋书"的汉字。[图4-22] 所有这些汉字都无法辨认、释读。然而，由于这些汉字是艺术家自己创造出来的，且是由"宋书"风格的汉字部首组成的，这就诱使观众去阅读、破译它们。这一令人难以置信的"创造"有一个基础：当徐冰创造了两千多个"无意义"的汉字的时候，他知道它们是有意义的。正是这种矛盾性使这件作品形成了表面文字的"无意义"与观众所读出的各种"意义"之间的空前互动。[29]

我们可以将徐冰的作品视为另一类对中国传统文化的解构。很明显，这种解构方法与"八五美术运动"一代艺术家的"非意识形态化"

26 毕业创作以及徐冰的文章《我画我爱的画》发表在《美术》杂志上，1981年5月，18～19页。

27 《中国美术报》[第37期，1986年9月15日，1版]的一篇标题为"难忘的事件"的文章记录了这件事情。

28 见高名潞：《徐冰的艺术与方法论》，台北，诚品出版社，2002。

29 这件作品最初展出是在美国威斯康星州麦迪逊市的埃尔维耶姆美术馆，展出时间是1991年11月30日至1992年1月19日。见附有布里特·埃里克森所撰论文《徐冰艺术中的过程与意义》的展览目录《徐冰的三件装置作品》[威斯康星州麦迪逊市的埃尔维耶姆美术馆，1991，2～32页]。

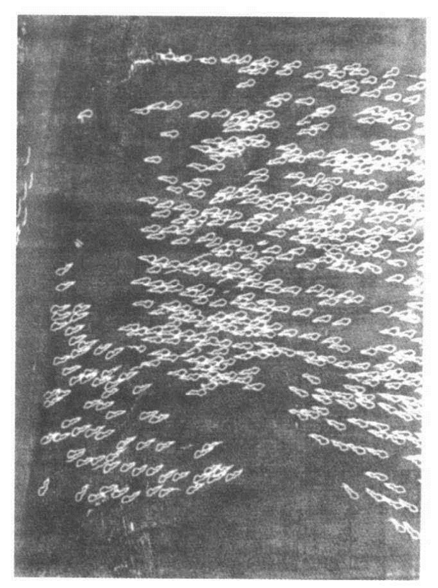
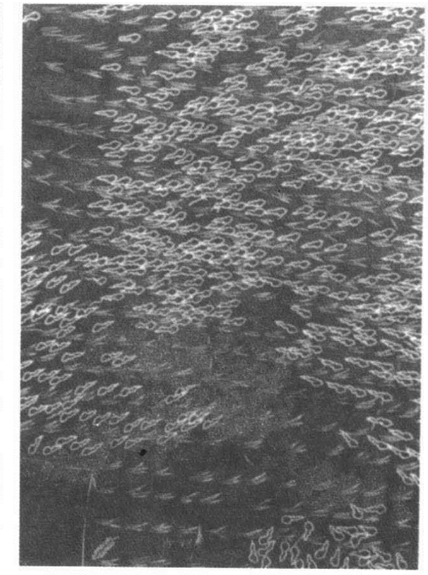
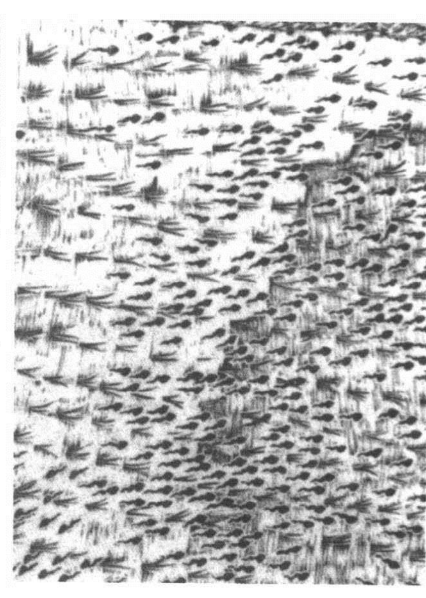




图4–20. 徐冰 《五个复数系列》 1986年

的观念有关。然而，徐冰的解构方式不是取消书写和文本本身，而是以一种解构的方式创造出“伪”文字和“无意义”的文本，它们还带有不朽的、合法的、经典的外观。另一方面，由于完全避免了文本的可识别性，徐冰在某种程度上清除了所有的语言含义，只留下了灿烂的宏大性、“权威”的神秘性和象征性。

徐冰制造成千上万个无意义汉字的过程可能和中国传统哲学思想中的“虚”、“无”思想有关，这种思想是禅宗、道教的思想核心。在禅宗的认识中，一个人感受到“虚”、“无”的时刻也是他“心智之门”开启的时刻，即“顿悟”时刻。徐冰在他的艺术创作中去“接近”无意义，非常明显，他受到了传统哲学中的“虚”、“无”思想的影响。这像徐冰写的关于一个“疯子”的短文，说这个“疯子”总是在每天的固定时间跑出去收集废纸，然后在河里洗这些纸，仔细地将这些纸一张张摞起来，等这些纸干了、平了以后，再将它们储藏起来。徐冰认为这是一种气功，是一种体验“道”的方式，[它表明了]一种东方式的探寻真理的方法——获得“顿悟”，是通过不停地体验一个“固定点”与“本性”交流。

尽管中国观念艺术家[如徐冰、吴山专、黄永砯]借鉴传统的禅宗思想，并将其作为自己艺术创作的基础，还将“达达主义”视为可借鉴的“解构”典型，但每位艺术家所使用的观念各不相同。比如说，徐冰和黄永砯的区别就与禅宗里“北宗”和“南宗”之间的区别相似。徐冰的艺

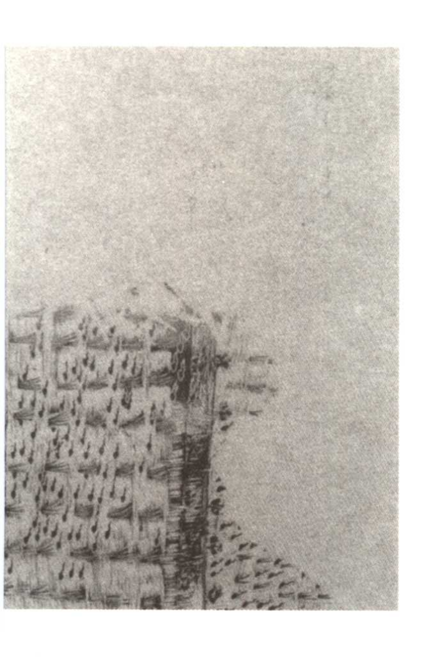




图4-21：徐冰《析世鉴》1988年 装置

30 慧能所倡导的"禅宗"完全不同于当时"渐悟"的禅宗传统。神秀所倡导的"渐悟"方法包括四个方面的修行，即通过默想、身体锻炼和参拜仪式最后达到纯化心灵的目的。而慧能的"顿悟"宣扬，当心境完全进入一种"空"的状态的时候，当所有语言的信道被弃绝，以及任何一种思考被停止的时候，就会自发由本性产生一种通灵般的顿悟。这种新的方法彻底弃绝了所有的经典、仪式以及表面化的参禅方式，因此赢得了大批的追随者。"顿悟"理论曾影响许多代的传统艺术家和哲学家，也成为中国观念艺术家[比如徐冰、吴山专、黄永砯等艺术家]的潜在武器，他们几乎都曾受到禅宗影响。

术创作方式和作品效果不会使人想起"顿悟"，而是使人想到"渐悟"，与北宗禅的偈语"时时勤拂拭，勿使惹尘埃"相似。徐冰长时间耗力于意义"真空"的营造，这或许可以和"北宗"的"渐悟"相类比。"南宗"重视"顿悟"，更像我们在黄永砯那里看到的达达式的解构以及吴山专的随机并置。[30] 然而，所有这些艺术家都分享了"无"的观念和传统道家思想。艺术家借鉴"无"的思想，并非出于玩味传统哲学游戏带来的愉悦，而是为了更深刻地表达他们对于当代社会的感受。

谷文达的错别字书法 [1984—1986]

谷文达也参与了20世纪80年代中期的"文字艺术"创作。谷文达1955年出生在上海，80年代早期就读于浙江美术学院国画系。1982年至1985年间，已经熟练掌握了传统国画绘画技法的谷文达想借用现代西方艺术形式[尤其是超现实主义]改造中国传统绘画。尽管现在谷文达已经基本放弃了传统绘画，但他在那一时期的实践还是影响了一代年轻艺术家，引领了一个新的水墨画流派——"宇宙流"。谷文达的水墨画风格被视为一种"新学者绘画"。在水墨画领域探索之后，谷文达将自己的努力方向转向了装置和观念艺术。

吴山专利用文字研究"作者"的含义，徐冰通过创造一座无法解读的丰碑展示一个无意义的文字世界，谷文达则与他们不同。他的"文字艺术"创作旨在破坏汉语体系的重要结构，但还保留汉字的书法风格。于是，他在汉字意义和美学愉悦性之间制造了一种冲突。这种"冲

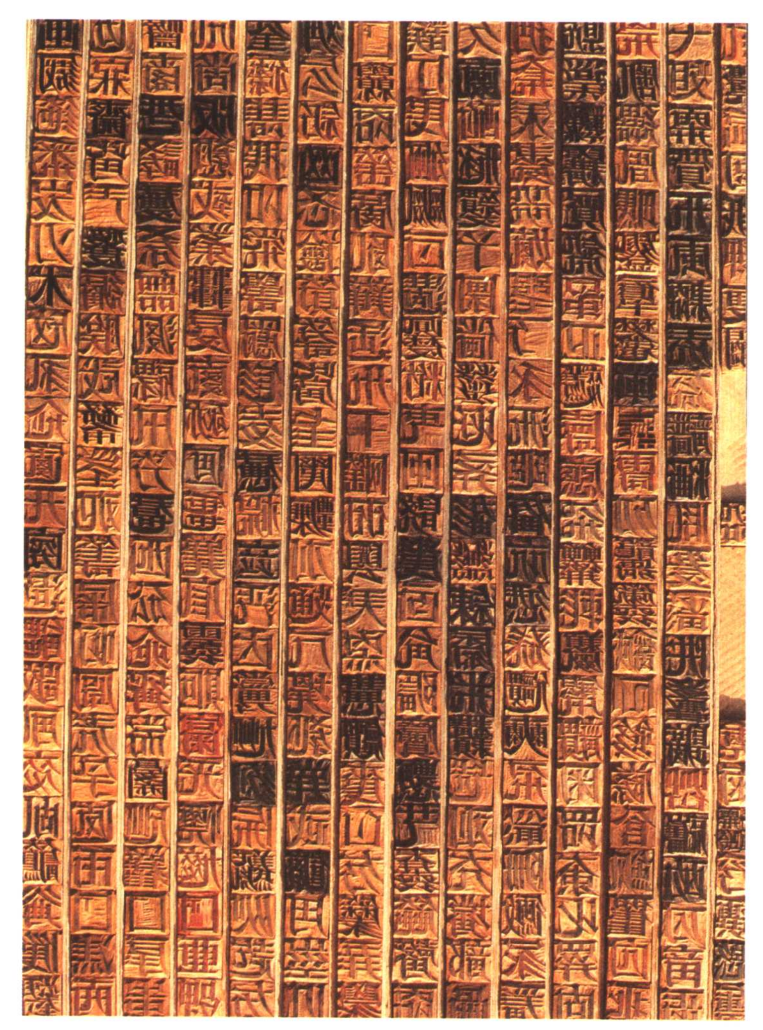


图4-22：徐冰制作《天书》时亲手刻制的活字板局部　1987—1991年

突”表现了谷文达对于人的理性能力的质疑，以及对传统文字在意识形态方面权威作用的一种破坏。[31]他把传统“原型”汉字搞乱，在巨幅宣纸上颠倒、翻转、误写、重构汉字。

谷文达将1984年至1986年创作的系列作品冠名为《错别字系列》。他解构汉字，模仿古代大师的风格写“想象”出来的汉字或错误的汉字。他曾约请三位男士和三位女士写同一个汉字“静”，但要求他们用错误的部首结构，并要求他们保持各自不同的书写风格。然后，谷文达像书法老师那样在他们的书法上面作红色标记——“○”表示正确，“×”表示错误。[图4-23] 1987年，谷文达在给朋友写信或给报纸、杂志写文章的时候，有意胡乱点标点，有意从传统文学训练中解脱自己。[32]文字或概念过程包含着事物特性的本质，谷文达对此表示怀疑，他的怀疑与中国文化有特定渊源。在中国文化中，相对于其他文化而言，书

31　关于早期对文字和绘画的看法均见谷文达《艺术笔记》，曾部分地发表在《中国美术报》1985年第9期以及《画家》1985年第1期。

32　谷文达：《非陈述的文字》，原文未全部发表，部分摘登于《中国美术报》1987年第2期。

另可参看高名潞等《中国当代美术史1985—1986》，207～228页。另见周彦的《谷文达的俄狄浦斯》，发表在《片段记忆》[*Fragmented Memory*，哥伦布，韦克斯诺艺术中心，1993]，20～23页。



图 4–23：谷文达 《"错别字" 系列：静》 1986 年 纸上水墨



图 4–24：谷文达 《静观的世界之二》 1985 年 纸上水墨

写语言[无论是表意，还是语音]自身渗透着远为形而上的含义。谷文达想借助"错别字"破坏"句法"、"文法"体系，在中国传统社会中，这一体系承载着如此多的美学和文化含义。

尽管艺术家纷纷使用汉字进行创作，但徐冰、谷文达、吴山专的作品表现出了非常不同的个人特征。谷文达是一位很有才气的水墨画家，并擅长书法，他的"错别字"在基本形式上没有脱离传统书法，还保留了书法的美学特征。谷文达"改变"了现有的中国汉字，但并没有发明"新"汉字。正如我们可以从他的作品《"错别字"系列：对于世界的沉思》[1984]中所看到的那样，他借助分解、反转、重新组合来创造他的文字艺术。关于这件作品，谷文达自己曾说过："我使用文字的分解、文字的综合等等，因为在我看来文字是一种新具象，抽象画一旦和文字结合起来，从形式上看是抽象的，但文字是带有内容的。这种结合使画面内容不是通过自然界的形象，而是通过文字传达出来，改变了原来的传达方式，也使这幅抽象画的内容更加确定了。"[33] 换句话说，谷文达的"错别字"书法发挥了抽象画的功能[图 4–24]，而吴山专的《红色幽默》系列完全抛弃了任何书法元素，他相信中国汉字的形式已经很完美了，故无需修补、添加和改变。相反，他充分利用了汉字的表达功能。徐冰的《天书》则是由印刷的书、卷组成的，有些像招贴和招牌，每个字都印刷得非常严格、有条理，坚持仿照传统印刷样式，绝不突出单个汉字。徐冰尽可能地清除汉字的表达功能，而又不损害汉字的外观。与谷文达、吴山专相比，徐冰在解构和重新创造汉字方面更加彻底。所以，虽然谷文达、吴山专和徐冰都以中国文字为媒介，但他们的着眼点有所不同。可以说，谷文达的文字关注点在汉字书法，吴山专的文字是汉语[语义]，而徐冰的文字则是汉字本身。[34]

33 费大为：《访画家古文达》，载《美术》，1986 年第 7 期。

34 在《消解的意义：借现代书法的文字艺术》中，我曾讨论上述问题。文中还曾讨论过书法家邱振中的当代书法，发表于《书法研究》1994 年第 2 期，45～54 页。

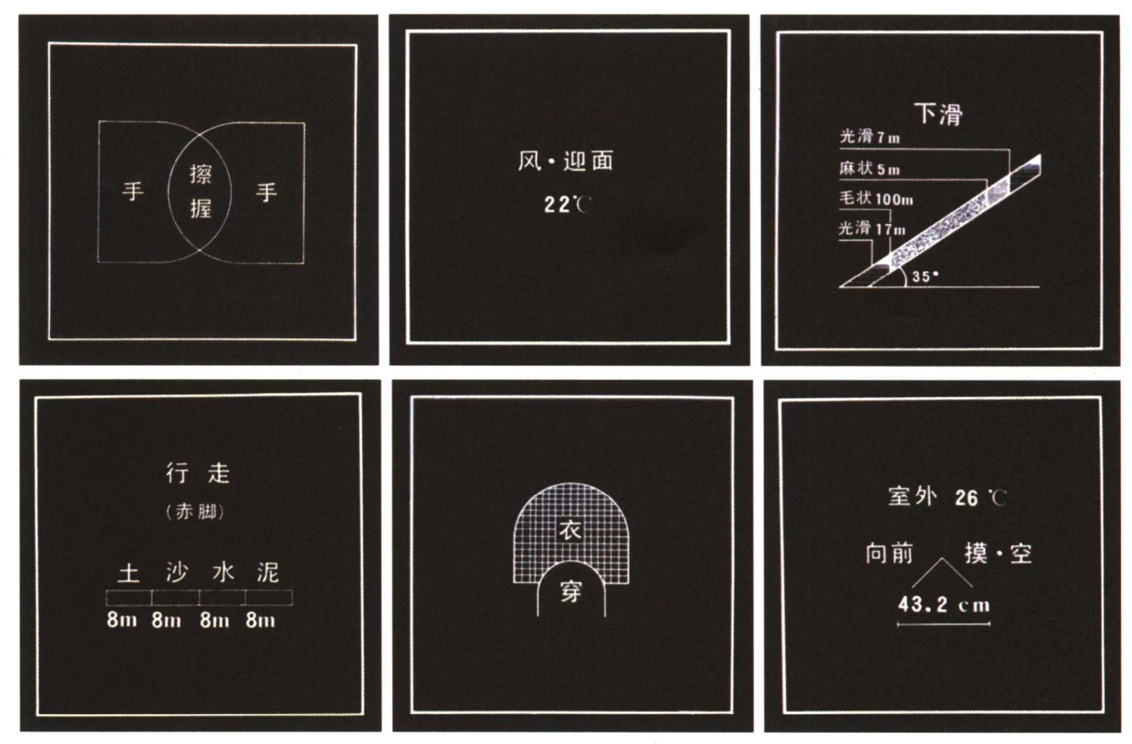


图 4—25：新刻度小组[王鲁炎、陈少平、顾德新]《触觉艺术》 1988 年

文字作为感觉媒介——新刻度小组的观念艺术

在“八五美术运动”中，还有一个艺术群体把文字作为传递空间的媒介，在这个空间中，“艺术进入真实生活环境”。王鲁炎、顾德新等六位艺术家组成的小组是后来由王鲁炎、陈少平、顾德新三人组成的“新刻度小组”的前身，他们的观念艺术实践同样强调文字概念的无意义，并且试图把理性带入到人的情感自由和生活体验中去。这几位艺术家希望观众不要纠缠在汉字的概念含义上，而是把它带到直接的感性生活环境中去。

在开始创作之前，“新刻度小组”制定了一套由三位艺术家共同接受的规则。1988 年，他们提出了“触觉艺术”的观念。这一时期的作品是一系列包括文字和符号的图表。这些文字和符号涉及温度、空间以及感情等等。他们期望观众去亲自检测、判断图表所提供的信息。[图 4—25]

该小组的艺术家想通过“触觉艺术”方案去除文字所约定的概念。尽管他们在“触觉艺术”中仍然使用这些概念，但这些概念的作用是唤醒沉睡的“触觉”，使“触觉”从各种各样的概念限制中解脱出来，将其从目的中解放出来，从而赋予“触觉”以新的意义。表格中的汉字以及数字指示温度和感情，比如，表格中的“室外 26 °C”以及“手

35 王鲁炎：《触觉艺术声明》，1988年，未发表。所有“触觉艺术”的引文都来自同一《宣言》。

36 引自《后'89中国新艺术展》，145页，香港，汉雅轩画廊，1993。

握手”。但它们“不是关于主题描述：幸福、沮丧、气愤、欢乐，也不是关于真理本身：音韵、发音、外形、表达、节奏、直觉、幻觉、意识或无意识这些文字的概念含义本身。它是关于人体与外部世界纯粹的、微妙的、完全的接触”。[35] 这是一种极为个人化的封闭体验，但同时又给个人以极大的自由去体验。无需交流，体验本身就是意义。据王鲁炎说，“触觉艺术”不是艺术家自我炫耀的艺术，而是一种能使任何普通人都能最快捷、最直接地进入和反应的方法。“新刻度小组”艺术家除了展示几张“触觉艺术”的图表外，他们和普通人没什么不同，他们不再[也不需要]使用那些狭隘的术语[比如“独特个性”之类]去影响或折磨公众。

在有关“触觉艺术”宣言的结论部分，王鲁炎写道：“他们和其他人在没有解释、理解、探究以及交流的情况下，共同存在于触觉艺术的静谧的、纯然的空间中。那些模糊的无意义的现象，比如堕落的艺术家所发出的轻率的言论，他们所制造的人为的鸿沟将不复存在。没有无法理解，没有喜欢或不喜欢。艺术家和普通人所获得的是最大的自由和放松——这可以非常容易地通过放松自己而获得。通过触觉艺术的无界限的空间，艺术家及普通人等将会共有一个自由的新王国。”

语言“施虐”：20世纪80年代末张培力和耿建翌的观念艺术

如果说“新刻度小组”是用艺术家们的“概念艺术”使观众摆脱长期以来形成的来自政治生活语言的权威压力，那么张培力、耿建翌则试图在他们的观念艺术中再现这种语言的“暴力” 和“独裁”特性。他们用烦琐的文字条例去制定毫无人情味的规则，以此限制 “艺术家与观众之间的交流”，并显示他们对现实生活中“不同领域的人之间的交流”的怀疑。

从1988年晚期开始，张培力和耿建翌开始更多地关注怎样以一种讽喻的方式进行交流。张培力在以下声明中陈述了自己的方法：“极端反艺术的方案扩展了艺术语言和媒介的选择使用范围。这些似乎为艺术的交流提供了大量的可能性。然而在现实中，我们真正能够选择的是有限的。最终，艺术语言的节省和简约是最重要的。”[36] 所以张培力总是把艺术和观众之间的交流极端化地分离，以此来质疑“公众交流”的意义和功能，尤其是质疑某些宣传语言的武断性和无效性。1987年至1988年，张培力开始给展览以及观看方式制定极苛刻和生硬的规则。他的第一件这类作品是《褐皮书1号》[图4-26]。在这件作品中，张培力将自己的私人经验寄给“公众”。由于从小体弱多病，病房和塑胶手套总是存留在他的记忆里。它们是接触的象征，同时也有隔离的意思。在1988年上海甲肝流行期间，张培力分别向艺术界的所有重要人物寄去

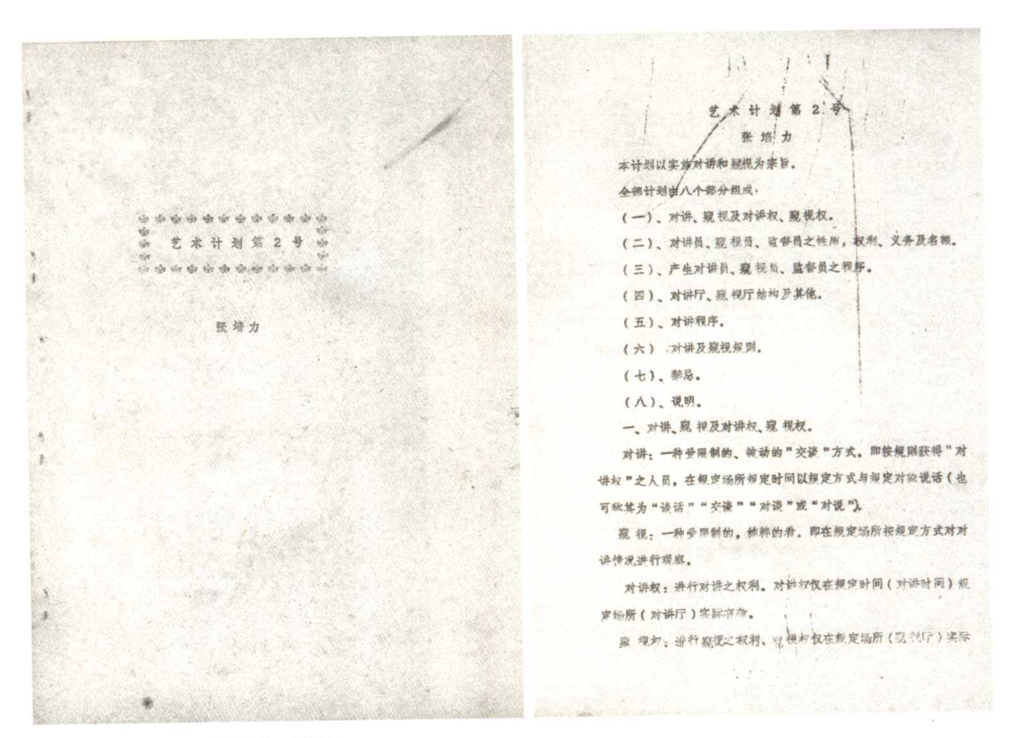


图4-26：张培力，在创作《褐皮书1号》的过程中：贴邮票和封口　1988年　行为艺术

了邮件，内装一副或一只塑胶手套。在附加的一封信中，张培力向收信人说明，他的行为不涉及任何道德意义，希望收信人不要与其他收信人和寄信人联系。1987年他创作了另一个相似的方案《艺术计划2号》[图4-27]，这是一份整整二十页的方案计划。根据张培力的说法，这个方案试图引导谈话和窥视，整个计划包括八个部分：[1]谈话、窥视、参与者谈话的权利和窥视的权利；[2]谈话者、窥视者以及监督者的性质、权力和责任；[3]选择谈话者和窥视者以及监督者的程序；[4]谈话空间和窥视空间；[5]谈话程序；[6]谈话、窥视规则；[7]禁忌；[8]方向。在方案的每一部分，张培力都精确到细小的、乏味的细节，在这些条件下观众才被允许参观展览。比如，参观者身高必须在4.3英尺至5.8英尺之间，不能说话，必须沿着一条极为精确的、有标记的路线参观。

1987年至1988年，耿建翌创作了几件规则与此类似的作品，以建立公众与艺术品之间的另一种关系。其中的一件作品名为《自来水厂：一个相互窥视的装置》[图4-28]。在一间教室里，他用框架搭建了一个遍布墙体的空间，墙上有一些洞，他邀请观众参与，让他们充当“观者”和“被观者”。从外边向里看的人被定为“观众”，他们看到古典样式框架中的一些“洞”构成的展览，从里往外看的人被定为“个人肖像”，于是变成了展览中“绘画”的一部分。作品的标题隐喻了“观看者”和“被观看者”从里到外的流动就如同自来水厂的水流循环。通过这个富于变化性的装置，人的流动显示了“观众”向“客体”的身份转化。

1988年，即将在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”正处于筹备阶段，耿建翌向一百位艺术家发出了邀请函，声称他是“展览的一



艺术计划第2号

张培力

艺术计划第2号

张培力

本计划以实施对讲和窥视为宗旨。

全部计划由八个部分组成：

（一）、对讲、窥视及对讲权、窥视权。

（二）、对讲员、窥视员、监督员之性质，权利、义务及名额。

（三）、产生对讲员、窥视员、监督员之程序。

（四）、对讲厅、窥视厅结构及其他。

（五）、对讲程序。

（六） 对讲及窥视规则。

（七）、禁忌。

（八）、说明。

一、对讲、窥视及对讲权、窥视权。

对讲：一种受限制的、被动的"交谈"方式。即按规则获得"对讲权"之人员，在规定场所规定时间以规定方式与规定对象说话（也可称其为"谈话""交谈""对谈"或"对说"）。

窥视：一种受限制的，纯粹的看。即在规定场所按规定方式对对讲情况进行观察。

对讲权：进行对讲之权利。对讲权仅在规定时间（对讲时间）规定场所（对讲厅）实际存在。

窥视权：进行窥视之权利。窥视权仅在规定场所（窥视厅）实际

图4–27：张培力 《艺术计划2号》 1987年

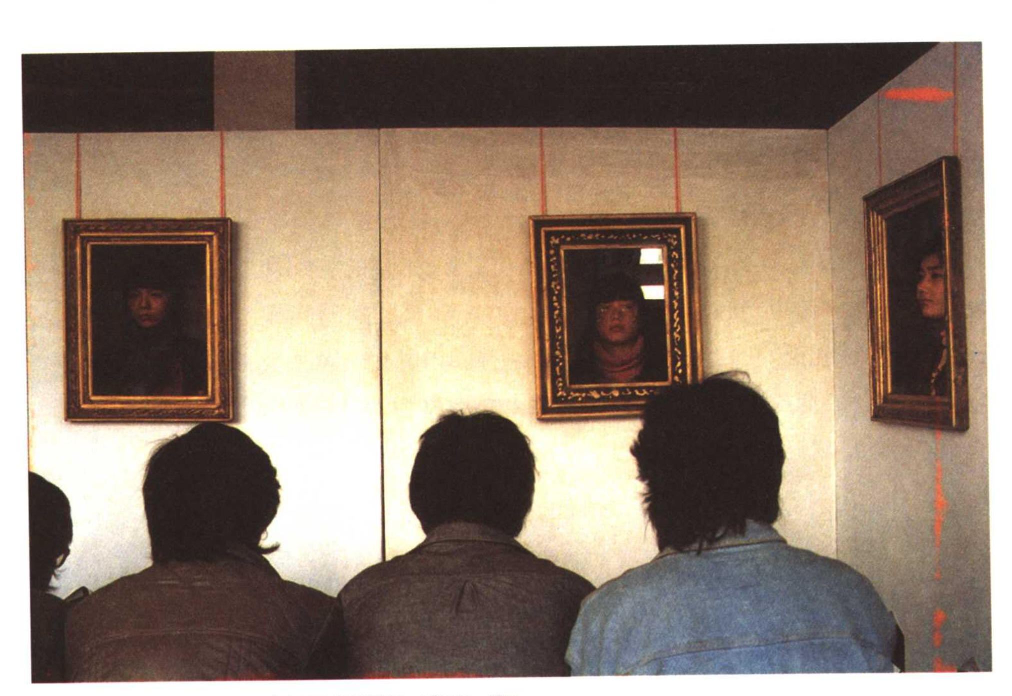


图4–28：耿建翌 《自来水厂：一个相互窥视的装置》 1987年 装置

图4-29：耿建翌 《调查表》 1988年 行为艺术

位组织者"，并索要大家的个人简历。大多数的艺术家或诚恳，或嘲讽地填了表格，并寄还给他。耿建翌在参与人数众多的"1988现代艺术研讨会"上［参加者中有许多是被他的"游戏"愚弄过的艺术家］将这些表格作为一件观念作品展出，让公众而不是评判机构去决定哪些人应该参加。从艺术家所填的表格中，我们可以看到一些艺术家［比如黄永砯、吴山专］曾作出的讽刺性回答。［图4-29］由此可以看出，张培力和耿建翌以"交流语言"的方式创作的观念艺术，实际上再现了在历史和现实中常见的使运用语言的人遭受异化的语言暴力。

物的自语：20世纪90年代的中国观念艺术

新一代的观念艺术家放弃了“八五美术运动”时期艺术家的前卫“神话”与“天真”，他们非常经验性地关注其自身与周围环境之间关系的迅速变化。所使用的媒介、语言源自他们对这种新型关系的密切审视。20世纪80年代的观念艺术家在各自观念中展开他们各自“反艺术”观念的陈述，比如黄永砯的“禅机”、吴山专的“赤字”、徐冰耗费大量劳力的作品、“新刻度小组”的“触觉艺术”，等等。这些艺术家期盼观众在观念的层次上理性地理解和接受他们的观念，至于作品客体则不过是观念的副产品。的确，80年代，观念层面的交流是一种时尚。正如本书前面章节所描述，观念的争论和交流确实是80年代人们“现实”生活的一部分。因此，80年代观念艺术的主要特征大概可以用对艺术制作的材料性和物质性的消解和“去物质化”来概括。

相反，90年代的观念艺术完全不同于80年代艺术创作的“非材料性”实践。90年代初开始出现的新的观念艺术重材料远甚于观念，对日常生活材料尤为重视。“日常材料”可以是艺术家的任何东西，它可以来自私人生活空间或街道，甚或来自艺术家的身体。与一种物质的“交流”远比发现新思想或者新观念重要。如果将吴少湘1986年的作品《无题》与隋建国1992年至1994年间的作品《地罡》相比，前者是用“物”谈话表达，后者则集中在观物、触物乃至恋物。[图4-30、图4-31]“后天安门”的观念艺术家不再为无休止的、抽象的、理论性、研究性的“观念游戏”而着迷，他们也缺乏80年代艺术家那种寻找“原创性”的哲学家似的雄心。

就像同时出现的写实题材的绘画一样，这一时期的观念艺术也关注看得见的、可触摸的事物。所以，艺术客体的物理语境[而非抽象的文化大语境]的地点，还有它被重新置放的位置成为他们的观念的一个重要因素。因此，探究具体事物在一个生活环境中的中介意义要远比探究一件艺术作品的艺术史或哲学意义重要。这就是90年代早期观念艺术的基本倾向。

公寓艺术：日常就是观念

因此，90年代早期观念艺术的核心意义是“操作”与“放置”的过程，这种倾向促使一批经过随意选择、仔细观察、认真测量和简朴制作的小型装置大量出现。这一观念艺术潮流通常与我们所说的“公寓艺术”密切相关。很自然，小型装置和录像遂成为90年代早期中国观念艺术最流行的艺术媒介，它在1992年至1995年间达到高峰。诸多

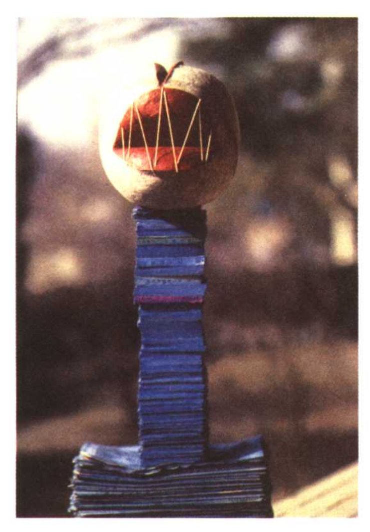



图4-30：吴少湘 《无题》 1986年

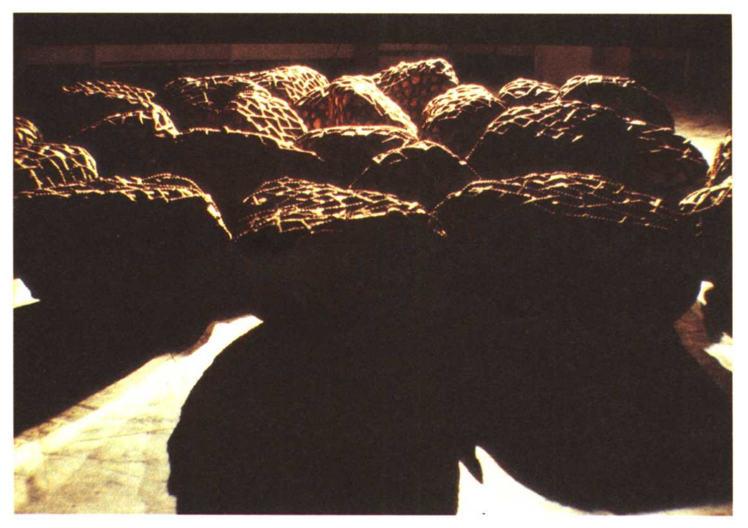


图4-31：隋建国 《地罣》 1992—1994年 雕塑

困难原因，如缺少官方美术馆和商业画廊的接纳、媒体的冷淡、来自海外中国前卫艺术展览的漠视，以及缺少经费资助等等，使得这一类型的艺术家选择了退避到有限的替代空间。他们只好在家庭寓室中创作和展示作品，用便宜的材料做小型装置，或者用纸上方案的形式与非常有限的一群艺术家同道交流。不可出售和不可展示是它们的特点。

北京的宋冬、尹秀珍、王晋、王鲁炎、陈少平、顾德新，上海的钱喂康、施勇、宋海冬、胡建平、倪卫华、王南溟，杭州的张培力、耿建翌、杨振忠，以及广州的徐坦、林一林、梁钜辉等都参与了不同形式的“公寓艺术”创作。另一方面，一些艺术家将自己的装置、表演相结合的作品搬上街头和广场。因为社会大环境气氛的缓和，上海、杭州、广州成为北京之外的前卫艺术中心。1992年至1996年，较多艺术行为在上海实施，同时，这里还举办了不少小型艺术展览。

尽管90年代的观念艺术关注“材质”和“媒介”，但是不能将其视为“纯艺术”或“艺术为艺术”，相反，它是那个特定社会时期和艺术语境的产物。艺术家将自己疏离在社会之外，是对社会中弥漫的物质主义和意识形态的双重反应。由于旧的意识形态已经丧失了它的信仰价值和整合人们精神的能力，寻求一种主导性的世界观就完全变成私人的事了。“公寓艺术”已经失去了用艺术去感染公众的能力和意愿，而80年代的前卫艺术家曾为此而努力。整合性的世界观的缺失导致了“后天安门”艺术家面对公众对话的失语状态，这种失语状态自然地导致了一种个人“冥想”的状态。同时这个人“冥想”往往以默默劳作的形式出现。很多“公寓艺术”有一种类似宗教“修行”的暗示，但这种“宗教”意味并不是艺术家们有意促成的。

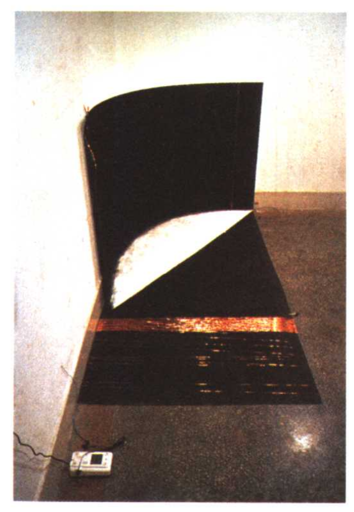


图4–32：钱喂康《模仿：白色数量：36克，面积：36平方厘米，增补电流6 V，5 A》 1993年 装置

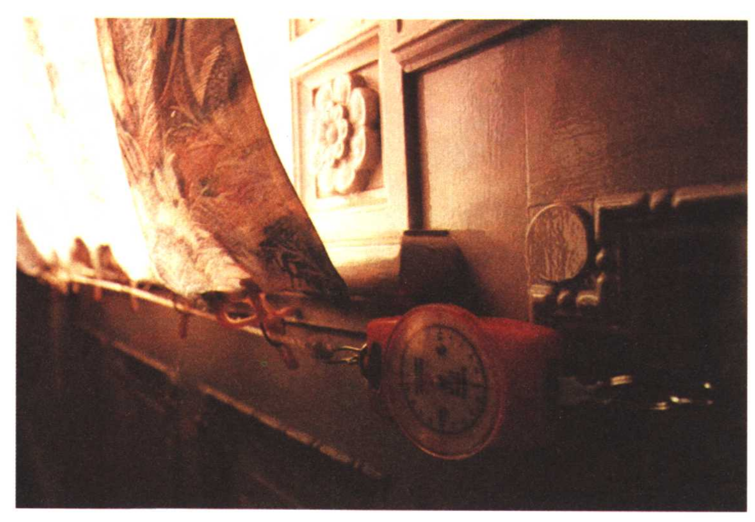


图4–33：钱喂康《通风现场》 1995年 装置

37 关于对这类装置的介绍，见朱其的文章《装置的有效性——"九四艺术段落"装置展记》[载《江苏画刊》，1994年12月]，以及张晴的《九十年代前期的综合材料和装置艺术》[载《江苏画刊》，1995年3月]。

38 栗宪庭：《20世纪90年代中后期中国当代艺术的多元趋势》，载《倾向》，1999年12月，227页。

测量

90年代早期观念艺术一个显著的“操作”现象是把“测量”某种物体作为创作装置作品的一种方法，这种现象出现在北京、上海和杭州。其中，上海的钱喂康和施勇的创作可谓最极端。1993年至1995年，钱喂康和施勇制造了一系列小型装置，突出展现了“测量”方法，他们认真计算那些组成装置的物体的数量、容积、温度和重量。[37] [图4–32、图4–33] 1993年，他们的作品第一次在题为“形象的两次态度93”的两人联展上展出。展览标题类似于物理或科学实验，展览中钱喂康的作品有《压迫：白色测量》、《风向：白色测量205b》、《交叉：白色测量15g》以及《涉及长、宽、高、厚的一个例子》。 在作品中，钱喂康关注展示物质的“数量”，比如粉末被均匀、仔细地喷撒在一个特定区域，粉末的重量等于物理学中的移除值，“移除值”是依照对喷撒粉末区的测量计算出来的。钱喂康的艺术观念是试图把对作品的阐释限制在物理学领域，而不是从艺术史或社会学的角度去解读它。施勇展出了四件作品：《切割，立起，填充》、《向一个力点倾斜》、《重叠的影体》以及《抬起5°，带出影子容积》。[图4–34，No.1–2] 在他的作品中，感光纸恰好被放置在日光造成的一个物体的阴影中。按照施勇的解释，这件作品的主要意思是不让感光纸受到阳光运动时的光线的影响。按照栗宪庭的解释，钱喂康和施勇的作品表现了对“后八九”前卫艺术中的政治情绪的抵制，尤其是对“政治波普”和“玩世现实主义”的抵制。[38]

“测量”倾向也明显表现在北京、上海、杭州艺术家所组织的几个艺术方案上，在这种我们称之为“纸上方案”的创作过程中，艺术家

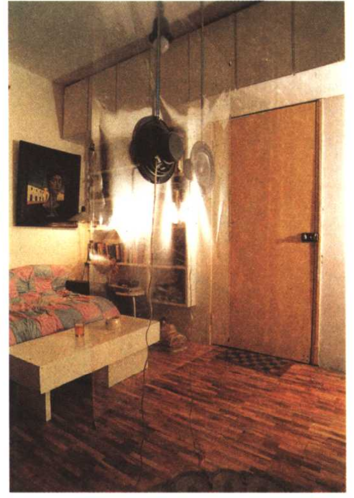



图4-34.No.1-2：施勇 《扩音现场：一个私人生活空间的交叉回声》 1995年 装置

按照组织者提出的主题，在纸上画或写出方案，然后由组织者以印刷小册子的形式将作品集中在一起，以便互相交流。[39] 比如，在标题为"45℃作为理由"的方案中，所有作品或印刷的方案都限定在对特定空间进行实际测量，其中大多数空间是艺术家的私人空间。

39 见本书第二章。

实际上，80年代中期以来，张培力和耿建翌已经开始在他们的"灰色幽默"艺术创作中使用"数字和度量"。90年代早期，张培力和耿建翌作为领头人和组织者参与了"公寓艺术"的装置和录像艺术的创作。[彩页27] 张培力的重要作品《"卫"字3号》[图4-35] 被视为90年代的第一件中国录像作品。该作品用录像拍摄了反复给鸡"洗澡"的过程。

张培力和耿建翌不停地把"测量"作为他们的创作方法。耿建翌的摄影作品《光明的一面与黑暗的一面》是这个倾向的一个极端例子。[图4-36]他将几个人的脸部受光面和背光面的面积进行精确计算，然后转换为相同面积的正方形，并分别以此对应显示背光的和受光的脸部面积。作品中没有数字，但以数为基础。这种"计算"将"人像"的生命肌体物质化了，就像我们量一块大理石的面积，或称一块黄油的重量一样。同时，黑白分明的人脸也去掉了最能表现人的微妙表情的中间灰色地带，阻断了观众对他[她]的任何生理与情感的联想，就如同面对一幅医学解剖图，浪漫精神被彻底物质化了。80年代以来，耿建翌一直在使用这种"阻断"的创作方法，他喜欢他作出的图像会阻止观众对"意义"的期盼或者观众的视觉愉悦。对于耿建翌来讲，最重要的不是"意义"，而是那种设置好的"圈套"，这种圈套需要不同艺



图4–35：张培力《"卫"字3号》1991年 录像

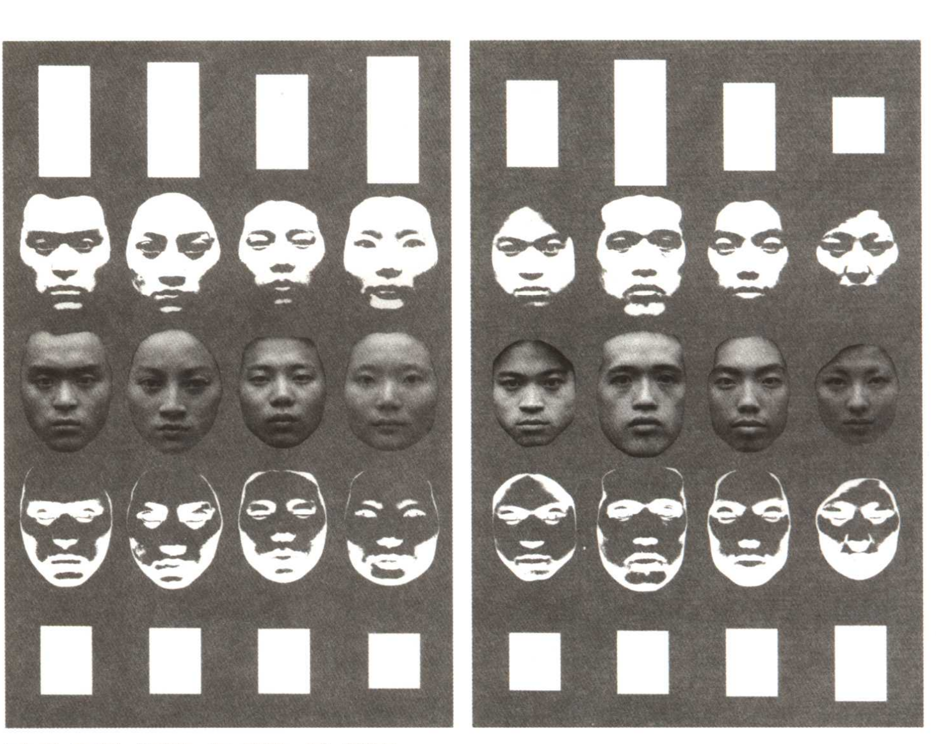


图4–36：耿建翌《光明的一面与黑暗的一面》2000年

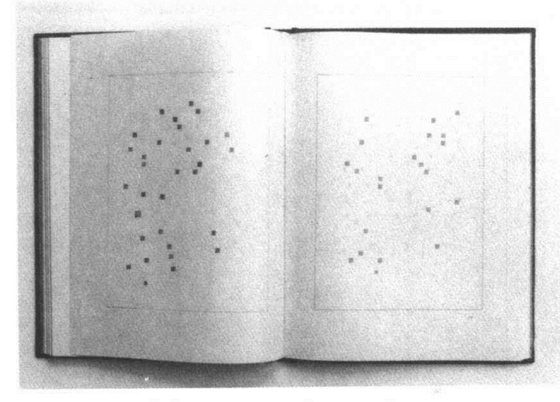


图 4–37，No.1：耿建翌《怎一个“ ”字了得》，铅笔，
根据一本书从第一页到最后一页“的”字位置 1997—1998 年
图 4–37，No.2：耿建翌《怎一个“ ”字了得》，钢笔，
在现成印刷品上涂抹“的”字的位置 1997—1998 年

术背景中的特定语言。例如，《光明的一面与黑暗的一面》把“区域”作为一种语言以对抗“情感泛滥”的盛行。同样的方式被耿建翌运用到另一件名为《怎一个“ ”字了得》的作品中。这个题目立即会让我们想起某种情绪，如李清照的“怎一个‘愁’字了得”[图 4–37，No.1–2]。但耿建翌在作品中所做的是枯燥至极的事，他将一本书除“的”字外，全部用墨水涂掉。然后，又用白纸按原书尺寸装订成一本新“书”，他将所有留下的“的”字按面积大小换算成正方形，并按它们原来的位置，准确地将这些正方形画到那本新“书”中。这种“无聊”的、重复的、无意义的、纯数学式的“劳动”可以看做对大量运用“的”字书写和煽情表现的再现和嘲讽，也是对于过分阐释“意义”的嘲讽。这种意义往往被限定在艺术品身上，而没有真正判断现实以及社会环境。

类似的作品还有杨振忠的影像作品《922 颗米》，情节极单调，一只母鸡和一只公鸡在啄一把米，一男一女的话外音分别为公鸡、母鸡的啄米次数数数。“一、二、三、四……”直到鸡将米全都啄光。[图 4–38]节奏单调的数数和鸡的啄米动作带给观者某种对数的终结的期待。终结数 922 是个偶然数字，偶然预示着数字的延伸。它不是艺术家的选择。随着鸡快乐的啄米节奏，艺术家也享受着“数数”的乐趣。

测量和数字经常出现在艺术中，比如，邱志杰在谈到他的观念行为作品《重复书写〈兰亭序〉一千遍》时声称，他重复书写了《兰亭序》一千遍。这里他是否准确书写了《兰亭序》一千遍已无所谓，它可能只是一种标榜，就如同“千佛洞”是否有“千佛”已无关紧要一样。[图 4–39]重要的是这个数字的象征意义：极多和重复。并且它将人的

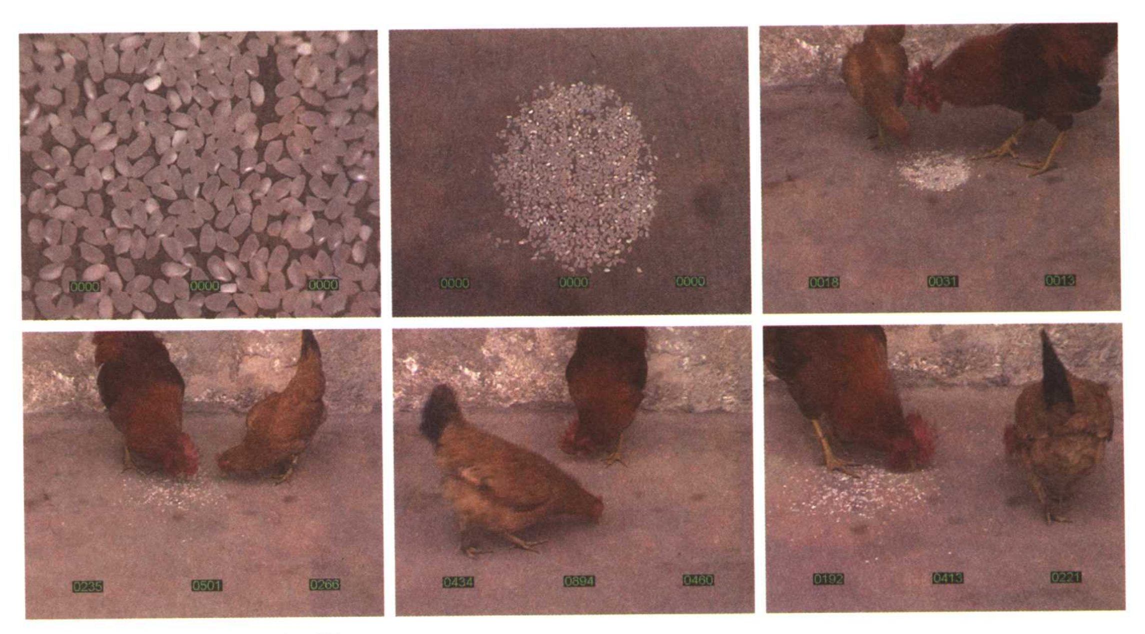
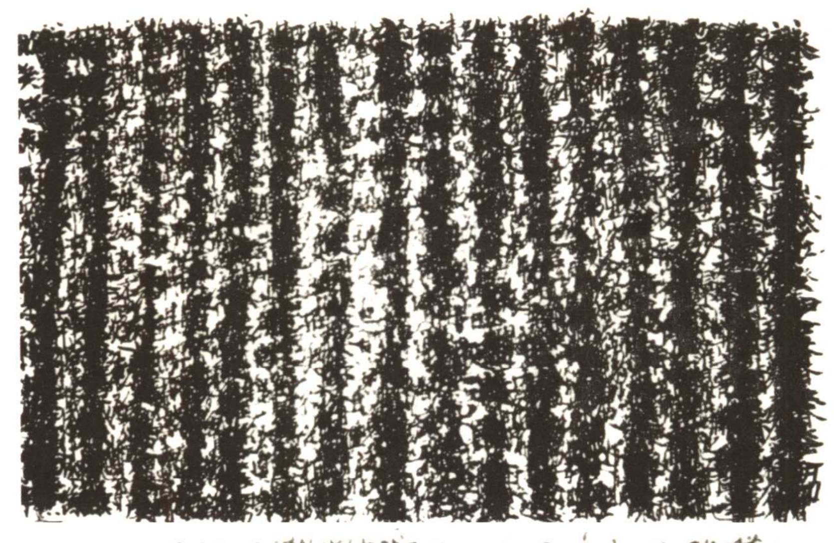


图4–38：杨振忠 《922颗米》 2000年 录像

行为引向沉思和冥想。所以，一些当代艺术家津津乐道于“数数”，不是为了获得一种感官上的愉悦，或者回到传统的恋物癖，而是借助对“物”的观念极大的“亲近”和“关注”来表现他们的“日常”性。

过程

因为要表现个人体验以及人与物之间的密切关系，90年代的观念艺术涉及另一个重要概念——“过程”。尽管“过程”是一种抽象方式，但它强烈拒绝任何观念性的苦心经营。“过程”只是耗费大量劳动和长期进行的一个无意义的操作。作品意义只能基于过程与变化，服从于个人体验的变化。艺术家通过不同的“劳作”或“手工”形式完成一个体验的过程，从而关注“过程”，而作品本身只不过是一些不完整的片断而已。假如上面所探讨的“测量”方法是通过“科学测量”作品中物的完整物理属性来抵制任何“无意义”的观念表述，那么“过程”则是走向了另一个极端，鉴于任何物的物理形状永远是片断的和不完整的，过程关注时间与劳作的展开。唯一正确的途径是讨论人与物的真实关系在时间上的延续，以及在重复劳作的过程中展开人与物的接触。“测量”是关于“在”或“有”的观念表达方式，“过程”则是关于“缺席”、“无”的观念表达方式。对于后者来讲，意义[或无意义]只在于过程之中，在这个过程中，“意义”的展开是无限的，其极致是“无”，可以用任何形式来表现，比如说无形的劳动过程。在中国古代道教哲



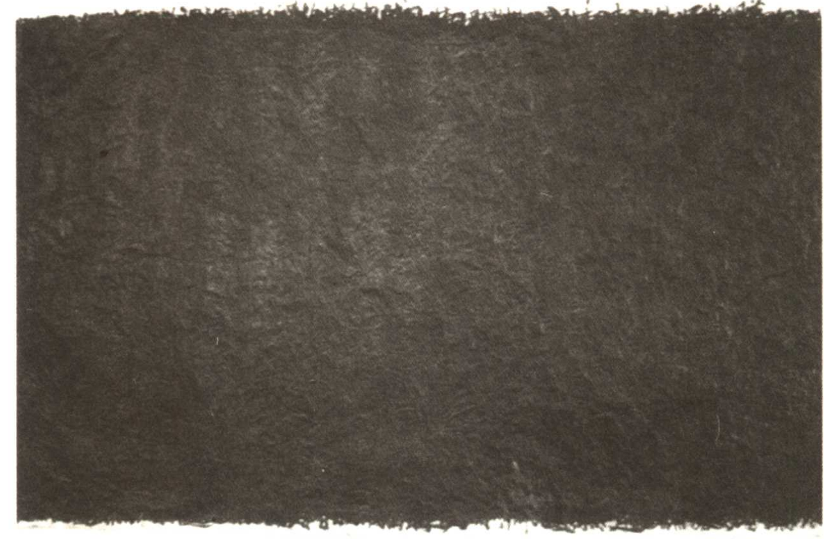


图4-39. 邱志杰《重复书写〈兰亭序〉一千遍》1990—1995年　行为艺术

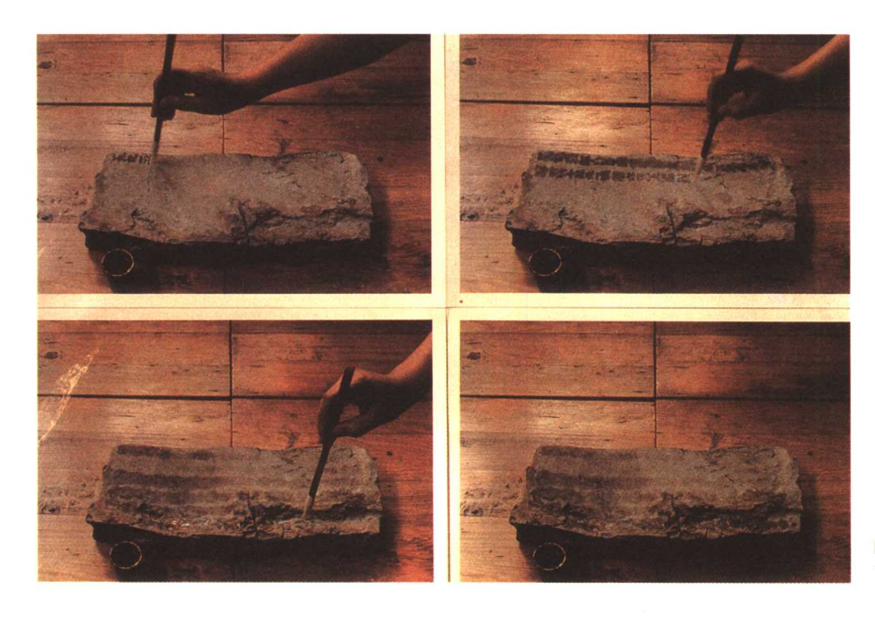


图4-40. 宋冬 《水写日记》 1995—1998年　行为艺术




图4-41, No.1-2：汪建伟等 《循环—种植》 1993—1994年

学中就有“大象无形”的思想。

90年代观念艺术中的“过程”艺术是各种各样的。一种是与某种日常行为结合起来的“修身”过程，它有可能会持续几年，每天不停地做一件事情。例如，宋冬的《水写日记》[图4-40]是从1995年开始的，持续了三年。他用毛笔蘸水而非墨汁在普通石头上或桌面上写“日记”。字迹会迅速消失，但是书写的痕迹留在了记忆中。宋冬创作的另一件相似作品是《印水》。他用刻有“水”字的印章不停地拍打西藏拉萨附近的河面，直到精疲力竭为止。很多90年代的艺术家参与了这类与“行为”结合的“过程”艺术。他的作品与西方的“过程艺术”颇为相似。

第二类“过程”艺术与自然环境循环同步，由此也可以说它是一个“循环”，而非一个“过程”。汪建伟的《循环—种植》[图4-41, No. 1-2]就体现了这一思想。这件作品是他的哲学类型作品《灰色系列》的一部分。汪建伟一直对挖掘人类的生理结构与其意识“自觉”之间的关系感兴趣，并在他的观念作品《文化、事件—过程和状态》中陈述出来。这件作品很像医学领域的“实验室”作品。然而，在作品《循环—种植》中，汪建伟走出了“实验室”，来到了田野。他和一群农民一起种小麦。他把地球、种植、生长变成了一件构成一个完整周期的“行为”艺术作品。这件作品试图“打乱”自然法则、社会规则、人类行为准则与艺术制作之间的界限。这是一件雄心勃勃的观念作品，它试图弥合人类环境不同成分之间的缝隙。通过研究自然循环以及人类控制自然循环的过程，他雄心勃勃地让艺术创作回归到与其他人类学科同等的地位。这一过程极大地提示了一个艺术方案所能承受的“研究”范围，因此，我们可以将汪建伟称为“百科全书”式的艺术家，他试图把超出艺术领域之外的事物作为艺术内容纳入其创作之中，或者把自然循环

变为艺术创作的内容。

第三类过程，类似一种事件过程。在这一类作品中，大多数情况下艺术家已经预先估计好了观众、公众、消费者的反应，这些观众、公众和消费者也是他们预先设计好的。例如，1993年任戬和他的同伴创立了“新历史小组”，同年[这一年是毛泽东诞辰一百周年]，他们完成了名为《太阳100》的行为作品。一群艺术家从湖南省省会长沙出发，长途跋涉，向毛泽东的出生地韶山行进。一路上，艺术家创作各种作品，如在墙上画画，在路上唱歌，与当地居民交谈，最后参加了韶山“毛泽东诞辰一百周年”的纪念仪式。在某种程度上，这件作品延续了宋永平和其他艺术家在80年代所实施的“乡村计划”艺术活动。最近，邱志杰、卢杰实施的《长征》艺术计划与《太阳100》相似。这个方案更像是沿着1934年至1936年长征路线实施的集艺术工作室、展览、会议、社会调查等为一体的综合工程，它远远不只是一个行为艺术，从2003年至今，这个方案已持续实施了两年，并且还在继续向中国西北部[长征的目的地]进军。艺术家的目的不仅仅在于艺术创作本身，而是进入更广泛的社会领域，从而使这个方案更像一个人类学研究的过程。

从90年代早期开始，由于中国商业社会的繁荣和都市文化的变迁，艺术将消费大众带入创作过程的作品屡见不鲜。此类艺术通常发生在公共场所，又大多是在商业购物中心。最早的这类作品是任戬和“新历史小组”在1992年创作的《大消费》，方案包括时装表演、摇滚和作品销售等。这件作品原计划在北京的“麦当劳”实施，但由于政府干预没能实现。[40] 另一件具有代表性的作品是王晋的《1996中原·冰》。王晋和他的伙伴一同为郑州最大的购物商场开业制作了一个“纪念碑雕塑”——用六百多块冰在商场前的广场上筑起一道三十米长的冰墙，冰墙里嵌入了数百件奢侈消费品[珠宝、化妆品、电话、药品等]。结果，开业时顾客蜂拥而上，用各类工具捣毁冰墙，竞相获取镶在里面的商品。

1994年，耿建翌为一个群体方案《同意1994.11.26作为理由》实施了一件称为《合理的关系》的观念作品，这个方案要求参与的艺术家创作一件与那一天所发生的事件相关的作品。因此，它有点像一个事件过程的记录。在这个过程中，耿建翌雇用了一位在他家乡杭州街头遇到的女子，并与她签订了一个详细的合同，让她去“观察上海的街头”。这个女子有责任向耿建翌报告她所看到的所有事情以及与她交流过的人，而且要向耿建翌提交物质证据，如照片、各类票据、收条等。[图4-42, No. 1-2]通过这件作品，耿建翌想揭示现代都市生活的现实和人们之间的关系，除了通过合同契约，这种关系只能通过物质证据来表现，人们再也无法以一种非功利的方式相互交流。[41]

40 高名潞:《走向后现代，给任戬的信》，载《二十一世纪》，1993年第2期，45~52页。

41 《同意1994.11.26作为理由》，一份目录样式的材料，其中包括来自全国的十六位艺术家的方案，1994年，未发表。



合理的关系　文件 8份 30页　照片 10张　合作者 王文红 王燕



耿建翌　浙江丝绸工学院服装分院　杭州310012

租 赁 合 同

出租方：王文红　　　　合同编号：№ 0 2 1

承租方：耿建翌　　　　签订地点：杭州翠苑新村一区东7幢603

　　　　　　　　　　　签订时间：1994年11月25日

由于承租方患有强烈的恐人症，不宜外出，为了更好地感受上海的变化，跟上时代的步伐，征得出租方的同意，租赁健康人王文红 身份证号码330104681125042 待业证号码 3307137 作为代表去上海一趟，各项事宜经双方协商一致，签订本合同。

承租方租用健康人只限于通过出租方健康人了解上海的片面，出租方向承租方提供一份健康人所见所闻的书面报告及当日所接触到的任何有力的证据，出租方在租赁期间不得有个人意识，全身心地观察上海，出租方不得借此办理私事。

租赁期限自1994年11月26日7时55分到1994年11月26日20时5分，共计13　时　分。

承租方应付给出租方起步租金 100 元人民币，根据材料每份增加 1％。此外负担去回的火车票，在上海交通费（公交），伙食费（每餐30元）及每小时1元的补贴，超出标准部分自行解决。

出租方收取承租方保证金 60 元人民币，待出租方向承租方缴清有关材料后，承租方应在两日内向出租方结清应付的费用。

因公生病或负伤，出租方负担50%的医疗费。

担保人王燕 身份证号码330106640222002 担保承租方切实履行各项条款。如不按照本合同的规定向出租方缴纳其应付的租金及其他款项，出租方有权要求根据担保人所出具的担保函履行担保责任。

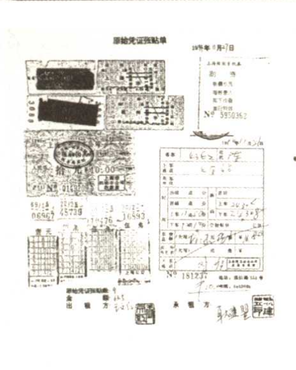
如出租方消极应付差事，或擅自变更日期，则根据情节扣除部分租金作为处罚。

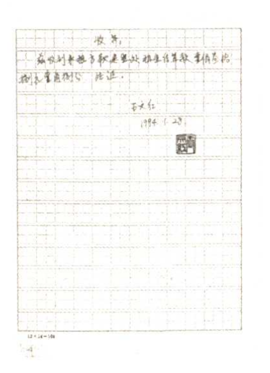
本合同一式三份，出租方、承租方、担保方签字盖章生效，各执一份。未尽事宜友好协商，另订附件。

出租方：（盖章）王文红　　　　承租方：（盖章）耿建翌

担保人：（盖章）王燕







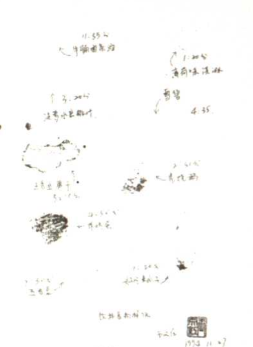




图4-42.No.1-2：耿建翌　《合理的关系》中的《租赁合同》文件　出租方：王文红　承租方：耿建翌　1994年

最后，我们还应当注意到“过程”具有非常强的私人体验的特点，它是一个寻求“无限”的过程。这些作品包含了大量的、花时间的乏味劳作过程。这个“过程”是极为私人化的，与世疏离，并缺乏观众的参与。这也是“公寓艺术”的一个重要特征。这种“劳作”过程在许多当代中国女艺术家的作品中可以看到，因为女性艺术家独特的方法和视角决定了她们对材料的选择以及对劳作方式和展示策略的思考。

极多主义

“极多主义”是我们对90年代初出现的一种特定的观念艺术的概括，其中很多作品是平面绘画形式。尽管这些“抽象”画从表面上看类似西方的“极少主义”，但从根本上讲，却完全没有西方现代主义绘画的核心观念。许多画家创作了与“极多主义”相关的作品，比如上海画家丁乙、申凡、秦一峰等。他们从80年代末到90年代初一直在进行“抽象”画创作，从而使上海成为中国抽象艺术的中心。在北京、南京、重庆、广州也有一些艺术家用油画颜料或中国传统水墨创作“抽象”画。这个“极多主义”不是一个流派，因为这里并没有一个相互联系密切的艺术家群体，相反，它是许多孤独实践的艺术家所共享的的思想和方法论。

我们很容易把中国“极多主义”绘画与上面所讨论的“过程”艺术视为类似现象。然而“过程”和“极多”两者的重要区别在于过程是有始有终的，有结果和目的性的，而“极多主义”是日常冥思的重复记录，在观念上，它没有始终，它遵奉“无表现就是无限的表现”。此外，“过程”可能需要观众的参与，如王晋的《1996中原·冰》、汪建伟的《循环—种植》等。而“极多”更多的是个人面对自我的“创作”活动，完全不需要公众。因此，一些艺术家常常借助重复一个“动作”或一种“形式”，使自我“入定”，或者从另一个角度来讲，通过特定的机械重复[重复的形式]和“无意义”的劳作消除自我表现的欲望，达到纯粹的“虚”无的状态。不停的、重复的、单调的“劳作”遂构成了“极多主义”的基本特征。

顾德新的摄影作品《捏肉：物质作为生命》[图4-43，No. 1-2]记录了他每天捏生肉的行为。顾德新从80年代初即开始从事观念艺术创作。他的作品所用媒材广泛，有平面的、装置的、数码的。他始终认为作品的意义与他本人无关，是不可企及的。他宁肯多关注他和物质的关系，或者宁肯将作品做得看上去非常“物质化”和“形式化”。其作品的材料往往是一些有生命的或违反生命性的物质，如肉、苹果、花和一些极端工业化的材料，如塑料、玻璃等。[图4-44]在形式构成方面，顾德新经常运用重复的形式，这并非为了排列的美感，而是为了更接近







图4-43.No.1-2：顾德新 《捏肉：物质作为生命》 1998年



图4-44：顾德新 《无题》 1989年 装置

他所提前设计的他人“观察”与自身“体验”[比如触摸] 之间的强烈对比。在1997年至1998年间，顾德新创作了《捏肉：物质作为生命》的作品。这一时期，他每天用手捏一块生肉，直到将肉捏干。这必定有一种非常奇怪和特定的感觉，我们每个人都似曾有过，但又不能确切地述说。顾德新每天在开始做这一“捏肉”的行为时，拍一张照片[并非录像]作为“记录”。但照片只是一个非常短的稍纵即逝的类似念经时的一句“阿弥陀佛”而已。

因此，照片不能替代顾德新本人的行为过程，我们可以设想顾德新一个人坐在那里静静地体验他自己有鲜血、有生命的肉身与一个逐渐被去掉“血”与“水”的生命死物之间频繁接触的感觉。任何所谓的意义——无聊？净化？恶心？性感？都无从得知。而观众从他的“捏肉”作品的展示方式中得到的则是虚张声势的华丽和庙堂式的礼仪场面，众多“记录”捏肉的手的照片排列有序，如同一幅幅“抽象画”。捏干的肉块堆放在中间红布包裹的台子上，如同一个遗体告别仪式。顾德新似乎故意让观众“看”到的与自己实际创作过程中的感受拉开距离，从而将那份只有自己能体验到的东西永久地封存在一个不可知的世界。或者说，他创造了一种煽情式的视觉场面，只为消解那些有意味的美的形式。

李华生的《日记》是带有重复格子的水墨画系列作品。像许多“极多主义”艺术家一样，他也将作品命名为“日记”，强调其创作过程中的“意义”，并且可以把这种艺术视为日常生活的一部分。换句话说，我们还能从“极多主义”绘画之外的形式本身直接读出意义。事实上这些作品起着“流水账”的作用，它记录了日常生活中微不足道的事。因此，“极多主义”艺术又是反形式的，它没有类似西方现代抽象主义

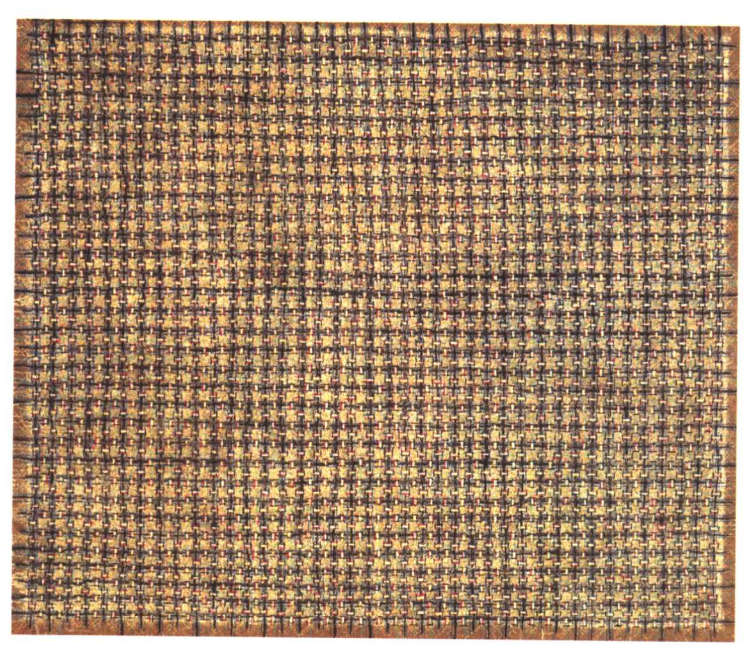


图4-45：丁乙 《十示》No.95-19 1995年 布面丙烯

艺术那样的在一种理念统摄下的“构图”观念，以及一种由此产生的整体性原则。瞬间意义来自一个艺术家的全部创作情境。丁乙的《十示》系列创作和理论就是一个很好的例子。[图4-45]

如果从1988年丁乙的第一幅《十示》系列作品开始算起，丁乙的“十”字形绘画的创作已持续了大约十四年之久。尽管这期间丁乙产生过不同的想法，并有过与之相伴的修正方法，但那明确的“十”字形交叉的基本形式和基本方法从未改变。

丁乙作品中强烈的形式感是基于他反形式的观念和他对“将纯视觉语言看做最终追求目标”持怀疑的态度。同时，他也认为“绘画的目标并不是为展现在画布上的行为世界作辩护”。换句话说，丁乙认为绘画既不是某种纯视觉形式的展示，也不是某种与“现实”或“自然”相关的再现。它是它自己，是艺术家“在语言结构和外延观念的深层逻辑之中”开展的工作，它是一种艺术家的方法论的结晶。[42]

在80年代末和90年代初的中国前卫艺术中，丁乙的思想是反主流的。因为一方面他不属于当时的“纯化语言”的新学院主义；另一方面，他也与80年代末的“大灵魂”表现主义以及90年代的“政治波普”倾向不相干。丁乙将绘画看做一种“精确”的操作。他用“十”字形标示他所提供的“精确性”。因为“十”在印刷中是标示尺寸的标记，是最简单的符号，人人皆可辨认。这种纯真、清晰的表达方式很接近科学，因而远离人文内涵，无任何文化主题性暗示。更重要的是，这

42 丁乙：《艺术杂论》，发表于1993年《江苏画刊·非主流绘画特辑》[*A Special Issue of Nontrend Painting*]。

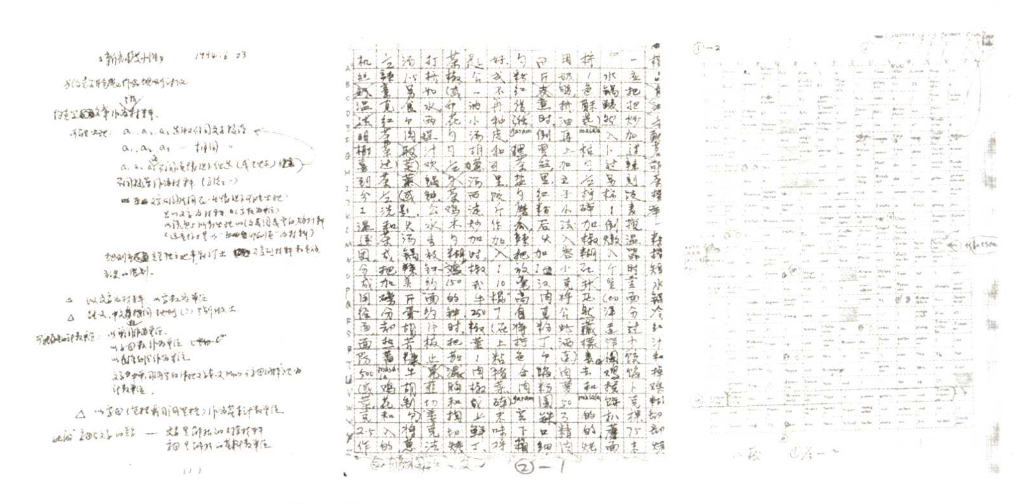


图 4–46：新刻度小组《解析 Ⅱ》部分手稿 1990 年

43 丁乙：《艺术杂论》。

44 丁乙：《创作札记》，1995 年 12 月，未发表。

种简单形式为丁乙提供了一种连续、单调地操作的可能性。他可以在画布上宁静、单纯地“画”十字，使它尽量精确，而不带任何“重建”或“破坏”文化的妄念，有的只是与“某些实在的物质”[画笔、粉笔和画布]打交道的感受。这种“实在感”迫使艺术家放弃和远离任何编造幻觉的欲望。

这种观念也决定了丁乙的自动取色原则，这一原则是“对塞尚、马蒂斯色彩理论的不信任”[43]。丁乙全然没有造型原则，它可以从画布的一边向另一边顺序画十字，或者相反。他把技法看做一种平庸的技能，不带任何先入为主的概念。简言之，丁乙的创作只是一种操作，就如同一位农妇编织粗线格布。

但是，这种操作的决定性意义不在于操作行为本身，而是决定操作的艺术家为自己所判定的条件规范。重要的是艺术家无权逾越这一规范去“表现”自我，而且如果规范不存在操作的形式，持续性也无从谈起。

正是在这种规范性的操作过程中，艺术家获得了某种精神解脱和灵感体验。正如丁乙所说：“创作的灵感来自连续的工作所获得的经验，持续、纵深和开放的工作状态使一个艺术家的创造力远离他的意识所框架的范围。”[44] 这使我们想到 90 年代初王鲁炎、陈少平、顾德新作为“新刻度小组”的工作。他们制定了严格的集体规则，三个人轮流操作，像遵守几何学原理一样画图。规则消灭了个人的非理性和表现欲，没有一丁点煽情，也没有任何意义上的诉求，有的只是遵循规则和那些“戒律”给他们带来的自由感，一种摆脱了“意义”框架束缚的自由感。[图 4–46]



图4-47：邱志杰《重复书写〈兰亭序〉一千遍》1997年　行为艺术

对于操作过程的忠实记录也能消除“原创”欲望，因为通常所谓作品的“意义”总是来自一位艺术家或读者对于原创进行重构的欲望。于是“重构”本身最终成为另一种原创性。邱志杰的作品《重复书写〈兰亭序〉一千遍》[图4-47]是这类质疑原创性观念，并带有“坐禅”性质的一个冥思例子。《兰亭序》是中国著名书法家王羲之[公元307—365]的作品，据传唐太宗李世民痴迷于王羲之的书法，所以在王羲之写《兰亭序》大约三百年后，《兰亭序》原本成了他的陪葬物。《兰亭序》是传统书法作品中的精品，现存的两个版本都是摹本。邱志杰在一张纸上写了大约一千遍《兰亭序》，直到纸完全变黑。他的创作表现了在原作缺席的情况下对于原作的追寻。然而，可视的文本中并没有那个“原创性”，那个“原创性”更多地存在于无数个体的记忆积累和想象之中，而历代留存下来的《兰亭序》摹本则是这一记忆和想象的最好教条。假如果真如此，那么文化、历史、知识，甚至人类的主观性基本上都是建立在“偶然”和“残片”之上，我们只是制度化社会中的片段历史的“可怜”人物。所以，在这件作品中，邱志杰重复、规范地书写一种“原创性”仍是一种对自由的诉求。因此，邱志杰的“极多”是对文本历史的超越，是对时间和记忆的复制。

结 论

过去二十多年中国社会的特殊环境造就了中国观念艺术中不同类型的另类艺术或“反艺术”的实践。20世纪80年代知识分子文化与80年代的反艺术活动是一体化的。80年代前卫艺术家对整体文化现代性的极端热情的投入，必定带来对艺术自律的超越和疏离。这种情境使那时的观念艺术远比90年代复杂和靠近哲学与文化学。那种理性的和哲学的冲动表现在艺术家的自信上。他们相信当时的观众即使不一定能理解某一具体作品的含义，也仍然会欣然接受他们的晦涩的观念陈述。因为，80年代的日常生活就是文化化和哲学化的。新的都市环境和流行文化使90年代的观念艺术家转向另一种日常生活，即物质化的都市景观和都市人的生活。哲学的观念变得无足轻重，解释现实和艺术不如观察现实和操作艺术。纯粹文化意义上的接受公众[艺术馆和策划人除外]也变得毫无意义。所以，在90年代的“日常”观念下，艺术品客体[或者材料]被等同于日常之“物”，用于艺术品的材料因此被还原为它本来的纯然“物”的状态。所以，艺术家由向公众“布道”，陈述哲学观念转向和作品客体于现实中的物质对话，甚至是与他们自己的身体行为本身对话。这种转变使得艺术公众变得不再重要。在这种情况下，沉默成为最有力的观念阐述，甚至作品的物质属性和艺术家的身体动作都在以一种“反观念陈述”的外观述说着某种观念。90年代的观念艺术形式，“测量”、“过程”、“极多主义”等都表现了艺术家和他们周围环境的密切关系。在其中，“物”陈述着艺术家的身份，同时也再现了90年代的艺术家也正在被迅速物质化、体制化。



第五章

人“妖”同体：中国当代行为艺术中身体的仪式化特征



行为艺术在20世纪80年代中期从西方传到中国。对于中国人而言，行为艺术是最具争议性、最令人难以接受的一种当代艺术形式。每当行为艺术出现的时候，严厉的批评总是接踵而来，质问这些行为艺术作品是否超越了艺术与政治、艺术与伦理的界限。世纪之交，中国行为艺术的极端性已经发展到了以“活物”，诸如动物和人类尸体为题材的地步。在艺术家看来，这样做是为了挑战传统伦理的极限。怎样理解此类极端的“行为”，如何界定中国行为艺术及其特点，这是这一章要讨论的问题。我们将首先讨论过去二十多年当代中国行为艺术的主要发展过程，然后归纳其身体语言的仪式性特点和社会意义。

虽然“表演”[performance]与“身体艺术”[body art]通常统称为“行为艺术”[performance art]，但它们有区别。“表演”是指传统意义的纯艺术[美术或者造型艺术]与舞台艺术的结合，“表演”的取材对象来源于多种学科和媒体，其中包括文学、诗歌、戏剧、音乐、舞蹈、建筑、绘画以及录像、电影、幻灯或叙事。“表演”其实正是当代行为艺术的源头所在，它兴起于20世纪60年代，直到80年代仍受到西方大众的欢迎。另一方面，“身体艺术”在60年代与观念艺术一同出现，与纯艺术有一定关联。“身体艺术”基于这样一个概念，即身体是艺术家的首要素材。“身体艺术”通常用于隐喻各种社会政治的论争，所以常常显示出暴力感或攻击性。艺术家在其中常常扮演一个神秘的、类似“萨满”巫师一样的角色。在大多数情况下，行为艺术家的身体被视为“审美”观念的载体。从这个意义上讲，“身体艺术”是一种表现人的本质被异化了的观念诉求，其思想基础与当时的大陆哲学[特别是存在主义]有着密切的联系。

当代中国行为艺术似乎更接近于60年代初西方的“身体艺术”。因为中国行为艺术家基本上是从美术[或造型艺术]的角度去思考行为艺术的，而不试图将音乐、电影和舞蹈等融入他们的行为艺术之中。此外，中国行为艺术的社会敏感性和被压抑的处境也使它与西方的存在主义有着先天的联系。然而，另一方面，中国的行为艺术通常不把自己的身体视为“艺术”观念的载体[如60年代欧洲“身体艺术”那样]，而是视其为某种“仪式化的身体”、“社会化的身体”。这种对“身体”的观念不仅与中国当代社会和艺术的情境紧密相关，更与常把“个人身体行为”视为集体属性的传统意识有关。我们发现，过去二十多年的中国行为艺术经常在精神内涵上表现出社会攻击性、自我施虐与伤害的特点。在每一个社会转折时期，中国的行为艺术都以其极端的暴力行为唤起公众的关注。

也许，大众对行为艺术的反应折射出中国人对这种艺术形式的特定理解。中文里的“行为艺术”[如果直译为英文则是behavioral art]是译自英文的performance art[在中文里更近于“表演艺术”一词]。显然，在中文里，“行为”与“表演”这两个术语有意义上的差异。“行为”这个概念不局限于个体的身体行为，同时也指个体在特定社会群体内遵循某种道德规范。这与毛泽东时代的集体主义意识形态和中国的儒家传统有关。在这些传统中，纯粹的个体行为是不存在的，所有的个体行为都是社会性的，所有个体行为都体现了一定的社会行为类型。正是有这种个体“行为”的社会意义，才使得身体语言在中国语境下具有更多的象征性和主观性，而非单纯视觉的和客观性的。也正是这种对人体的理解，一方面导致了某种对人体的神秘化，另一方面导致了对身体语言的暴力化和仪式化的整合。例如，公元前2世纪，一位名叫董仲舒的儒家学者创立了“天人感应”理论，把人类身体的各个组成部分与外在的宇宙形式进行匹配，在他的理论里，人

类身体与宇宙具有某种神秘的感应。在“文化大革命”的八大革命样板戏里，依据意识形态和阶级理论，身体语言与姿势被模式化和仪式化。事实上，这种革命身体语言深刻地影响了中国前卫艺术身体语言的仪式化特点。

这种传统观念为中国行为艺术注入了某种内在的[或先天的]社会意义。这种社会意义总是在包装着个体的身体语言，不管个体行为艺术家起初的意图是什么。另一方面，由于先天的社会化误读，中国的行为艺术总是具有抓住观众情绪的强大力量，因此，它在中国未被允许存在过。但正是这种禁忌和取缔，极大地鼓励了艺术家们选择行为艺术作为一种最强有力的媒介，以表达他们的精神诉求和社会批评。

从古代的儒家伦理到毛泽东时代的“文化大革命”，再到20世纪末以来的全球化，个体行为在中国一直被看做无意义的，尽管其角度、形态有所不同。因此，中国的前卫艺术家干脆将个人身体行为视为有用的语言，以抵抗这种常态性的自我抹杀。然而，中国艺术家的这种抵抗并不意味着艺术家关注他/她的个体身体语言，而只是为了保持其作为精神象牙塔内的自我满足与自我回归。从这一角度讲，它不同于来自欧美的那种基于存在主义哲学之上的探讨个体存在的行为艺术。它多多少少受到了弗洛伊德的“本我”和“利比多”的影响。比如让－保罗·萨特曾将这类存在主义行为艺术描述为“身体是全部感知的一部分。当身体以在场的面目出现时，身体是一个刚刚逝去的过去，并马上要离开那个过去。这意味着当它正处于一个被关注的视点的同时，它同时也是一个出发点——这个视点和出发点意味着我的当前存在，同时也意味着‘我’就要超越我的当前存在，奔向那个我必须到达的理想的‘我’的存在[1]”。在这里，行为艺术中的“身体”被解释为某个线性方向中的过渡性的“我”的在场[或者此在]，这种线性方向的动力似乎来自充分自足的自我意识，好像完全不受外部世界和社会语境的任何侵扰。

然而，身体艺术在中国的语境下可能具有更多的语境化和非观念性的特点。它的语境化特点首先直接来自艺术家个体身体语言的“行为”意识。这“行为”意识，如前所述，是非个人的和社会化的。艺术家的身体意识不能脱离其具体生存环境。在此，“非观念性”指的是中国的行为艺术语言大多不是观念陈述，而是某种象征性的、沉默的和非言语表现性的形式。身体语言试图填充“表演”和观念陈述之间的沟壑。造成这一状况的原因可能很多，包括来自古代宗教仪式、戏剧表演、书法的影响，或许还有毛泽东时代的社会主义现实主义艺术的身体语言模式的影响。因此，任何二元模式，例如个体对立于集体、身体对立于神秘灵魂的模式，都不能用来描述中国行为艺术的本质和特点。

行为艺术在中国既有观众圈子很小的个体行为，也有展示在大众面前的群体行为。尽管身体语言在不同情境和不同的时期表现出不同的特点，但是，就整体而言，当代中国行为艺术的发展可以被解读为一个建构和重构中国前卫性身份的过程，以回应快速变迁的社会及其现代性。

在20世纪80年代，中国行为艺术的身体语言常常与“受伤”或“自杀”的形式相关，这些形式又是“牺牲”的象征。另一些行为艺术在农村地区进行。同时，一些行为艺术可被视为“游击战”，因为它们通常以袭击的方式发生，典型的例子就是发生在“中国现代艺术展”中的那些行为艺术。在攻击旧有禁忌与

1　李·维尔珍，《身体艺术与表演：作为语言的身体》。[Lea Vergine, *Body Art and Performance: The Body as Language*, SKIRA, 2000, p.15]

社会惰性的过程中，80年代的行为艺术更多地关注如何把个体身体仪式化，而非专注于个人身体语言本身。这一时期的大多数行为艺术紧密围绕着身体语言的公众化展开，有时专门针对某个公众事件，以此进行艺术家与大众之间的对话，而非研究个体身体语言的体验本身。因此，这类行为艺术可被视为具有“社会政治偶发性”，并常常含有对体制和权威挑衅性的、暴力性的语调。很多时候，艺术家被当做[甚至一些艺术家主动地把自己当做]“麻烦制造者”。

最突出的例子是那些发生在1989年“中国现代艺术展”中的行为艺术，如吴山专的《卖虾》、李山的《洗脚》、张念的《孵蛋》以及王德仁的《抛撒避孕套》。这些行为艺术的艺术观念各有不同，如吴山专试图表现当代中国艺术正转变为一种“大买卖”；王德仁试图以他的符号——“避孕套”来概括这次展览的所有作品。尽管如此，这些作品都被官方打上了同样的标签，开幕后两个小时，肖鲁向她的装置《对话》开了两枪，致使展览被迫关闭。

行为艺术家们大多在公众场所进行突发的、不提前告知的行为[偶发行为]。此外，一些艺术家故意去触动体制的所有相关方面，其中包括警方、美术馆官员以及精心挑选的某部分观众。比如，“中国现代艺术展”的第二次关闭就是因为一位艺术家向美术馆、北京市委和东城区公安局写匿名信，称“如果不立即关闭‘中国现代艺术展’，就要在美术馆内两处放置炸弹”。于是警察被迫闭馆两天寻找炸弹。这种“政治性冒险”[也是“兴奋感”]促使不少行为艺术家主动去刺激官方和观众，最终导致这些行为艺术成为社会事件，甚至“政治事件”。

直到90年代初期，中国行为艺术家才开始使用个人身体语言来传达深层体验，这些行为艺术较少与大众话题发生联系，其方式包括仪式化的折磨和自虐。90年代初，行为艺术的环境非常困难，首先是社会大环境上的压制，接着是全球化浪潮。前卫艺术家们除了感到自己的身体之外，他们一无所有。因此，90年代的艺术家，如张洹、马六明、朱发东、苍鑫、朱冥以及何云昌等，都从公众场合中退却下来，并把自己的身体视做可以自由使用的私人财产，进行各种暴力性的自我折磨。正是这种身体的受难，赋予了他们某种“布道”的力量，进而让自己的行为仪式化，同时，也向不能亲临其境的公众传达一种“坚忍不拔”的仪式精神。

公共身体

“八五美术运动”期间，只有很少的前卫艺术群体把行为艺术视为主要的艺术语言。有几位艺术家在20世纪80年代经常从事行为艺术，例如“三步画室”的宋永平、“红色幽默”的吴山专，但他们的公开身份分别是画家和装置艺术家。唯一的例外是“观念21”艺术群体，其成员包括盛奇、康木、赵建海和奚建军，他们当时都是北京中央工艺美术学院的学生，以专门从事行为艺术而闻名。 1986年至1988年间，他们分别在北京大学和长城举行了数次行为艺术表演[图5-1]。

上海是20世纪80年代早期行为艺术的发生地之一，1986年“M艺术群体”的一系列表演[图5-2]以及上海“布雕”活动都发生在这里。1988年的《最后的晚餐》[图5-3]是80年代行为艺术中最具挑战性的作品之一，参与者是上海艺术家李山、余友涵、张健君、丁乙、秦一峰以及其他七位艺术家。他们用红、黑、白布把自己完全包裹起来，模仿达·芬奇《最后的晚餐》中各个人物的姿势，借此表达对中国社会现实中家长制结构的讽喻。

这一时期，北京和上海以外地区的行为艺术还有1986年广州“第一回实验展”中的几次行为艺术表演，1986年由宋永平等人在山西太原进行的行为艺术表演，1986年江苏“徐州现代艺术”展览中的行为艺术表演，以及1987年山东菏泽“黑色联盟”名为《画框系列》的一系列行为艺术作品。然而，80年代的行为艺术仅被视为前卫艺术家们第二位的副产品，因为那个时候没有一位艺术家是以行为艺术作为主要的艺术创作形式。直到90年代，行为艺术才开始成为专业的艺术形式。

“八五美术运动”中的一些行为艺术，特别是这一时期早期的作品，试图以新的哲学和艺术方法来打破旧有的艺术观念。在这些艺术家看来，行为艺术是宣扬人、生活、艺术三者之间真正统一的最佳方式。因此，这一类型的行为艺术扮演着宣传与启蒙的角色，对吸引大众的注意尤为重视，其观众往往超越了艺术家的小圈子。他们的观众不仅局限于艺术学生和艺术爱好者，甚至还包括广大的城乡居民。但这种获取大众空间、观众与艺术家统一的代价是忽视和取消身体语言的个性化。

结果，这类行为艺术不仅旨在“反艺术”，同时也“反艺术家”自身。在这种公众化了的身体语言中，艺术家身体语言的个性化彻底被社会化和仪式化了。这就是为什么80年代的行为艺术几乎都发生在公共的美术馆、博物馆、街头或乡村，而不是如90年代那样发生在私人空间。但艺术家身体语言的个性被去除，并不意味着其主观性的消亡。



图5-1：赵建海、康木、玉珂《观念与行为》1988年　行为艺术



图5-2："M艺术群体"部分成员在他们的"前言"牌前留影 1986年



图5-3：李山、张健君、宋海冬等 《最后的晚餐》 1988年 行为艺术

艺术家去个性化是为了一种仪式和庆典整体形式的需要。

1986年5月4日，王度和林一林创立了“南方艺术家沙龙”，这是一个吸纳各界人士参与的综合性艺术群体，其成员来自纯艺术、建筑、哲学、文学、音乐、舞蹈以及电影等领域。如王度所说，“南方艺术家沙龙”的理念是“当代主义”。[2] 为了表现这一理念，他们设计了一种“环境艺术”，以打破不同艺术形式之间的界限，并摧毁艺术家、艺术作品、观众三者之间的障碍。他们通过献血来争取赞助，进而感动了他们的支持者，最终使得展览计划得以实现。1986年9月3日，“南方艺术家沙龙”的艺术家们在广州中山大学的体育馆举办了“第一回实验展”[图5-4]。展览举办了两次，包括行为艺术、装置、绘画以及音乐，并且鼓励观众参与表演。艺术家们宣称：“当观众进入展览大厅的时候，他们将会感到被一种独特的环境所包围，在这里，人类正被某种崇高的精神所净化。”[3]“参加表演的人们以及站在舞台外的观众，此时此刻都体会到某种精神实体，这里没有苍白的想象与幻觉。”[4]

在中国现代历史上，上海始终是前卫艺术的一个中心。在80年代中期，作为一种“革命性”的艺术形式，行为艺术也首先在上海出现。1986年10月12日上午，上海大学美术学院学生张国梁、丁乙、秦一峰在多个公众场所举行了他们的行为艺术表演“布雕”，其中包括吴淞口码头、华东政法学院大门外、新落成的上海美术馆门前、人民饭店快餐店内以及虹桥路上。[图5-5，No.1-2] 他们展开二十米长的黄布，缠绕彼此的身躯，创造出形态各异的被他们称为“布雕”的作品。艺术家试图把艺术从画室与博物馆中解放出来，把艺术置于公众空间，把观众带入他们的创作中去，以达到物我两忘的境界。街头观众对此议

2　王度：《同步，不同路》，载《中国美术报》，总第24期，1986年6月16日，1版；另见《南方艺术家沙龙简介》，1986年，未出版。

3　《南方艺术家沙龙“第一回实验展”》，载《中国美术报》，总第42期，1986年10月20日，1版。

4　同上。

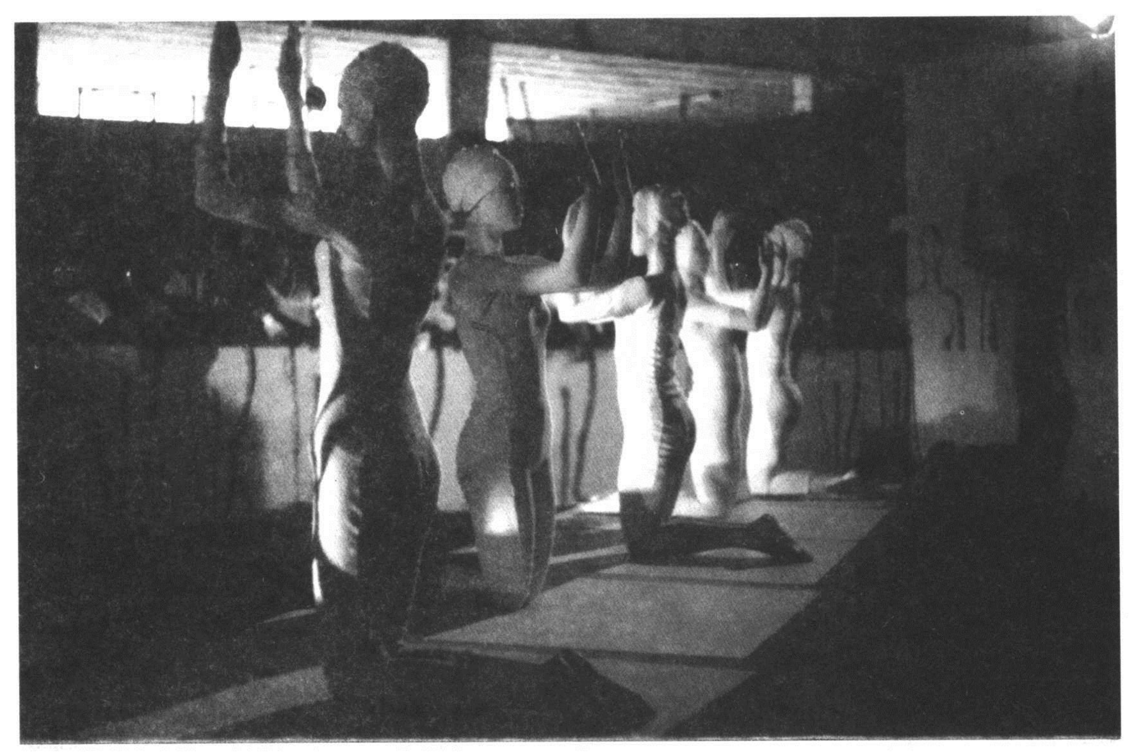


图5-4."南方艺术家沙龙" "第一回实验展" 1986年

论纷纷，有赞扬的，也有批评的。[5]

"M艺术群体"的行为艺术表演是另外一个反艺术家、谴责精英主义的例子。这个群体由宋海冬和其他上海艺术家于1986年10月创立。宋海冬毕业于浙江美术学院雕塑系，1985年后任教于上海美术学校。"M艺术群体"的"M"是"Man"、"Montage"、"Mophist"三个单词的第一个字母。在这里，"Man"代表群体的性别，"Montage"象征艺术家们的合作，而"Mophist"则是比喻他们的艺术。[6]

在一篇宣言中，"M艺术群体"的艺术家们承认，许多人仍然在仰慕那些冒牌的艺术家[旧有价值在维护着他们]以及他们那粗俗的、空洞的作品。因此，他们提倡艺术家必须走出画室，深入真实生活，把真理告诉广大人民。这篇宣言也抨击现代主义者的极端观点，这些人标榜一种完全相反的个性，其实正是这种个性导致了工业社会的异化、失序以及生活节奏狂乱。此外，这种虚无的消极态度与人类本性背道而驰，扰乱了人们正常的生理活动，剥夺了他们对生活的信心。因此，"M艺术群体"主张，艺术家应该尊重人类与生活，生活才是艺术，人只有存在于生活中才是艺术的。艺术家首先应该把自己视为社会的普通一员。在艺术创作中，他们试图打破人为的、传统的时空障碍，打破"现代"、"东方"、"西方"、"音乐"、"戏剧"、"电影"以及"绘画"等术

5　藁千：《布雕——一次艺术和自我的表现》，载《青年一代》1987年第3期。

6　宋海冬：《给王小箭的信》，1987年10月14日，未出版。参阅王小箭执笔，"M艺术群体"，高名潞等：《中国当代美术史1985—1986》，384页。

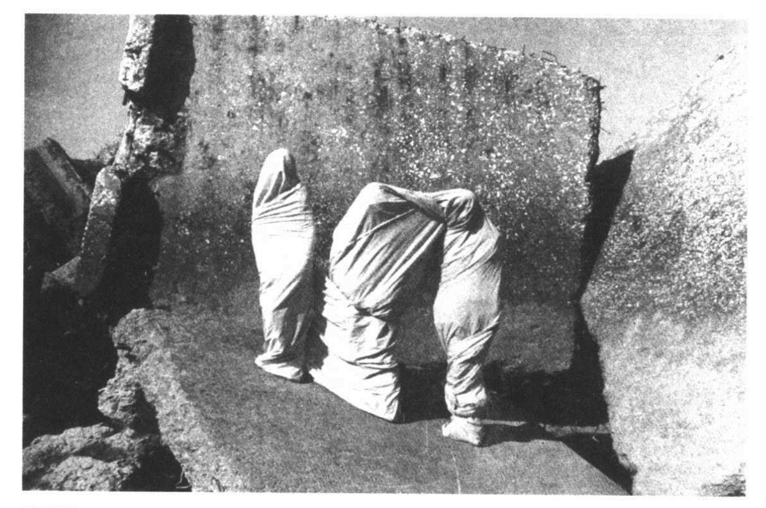




图5–5.No.1–2：张国梁、丁乙、秦一峰《上海街头布雕：人·黄布·环境》1986年 行为艺术

语之间的屏障，其作品大都从普通生活中寻找借鉴。[7] 正是这种把生活与艺术连为一体的理念，促使这些艺术家选择行为艺术作为他们的表达手段。

7 M艺术群体宣言：《M活生生的人》，1986年，未发表。

1986年12月21日，“M艺术群体”在上海工人文化宫剧场举行了一次集体行为艺术表演。总共十六位成员登台表演，观众约有两百人，青年诗人、大学生、新闻记者都获邀加入表演。表演持续了一个半小时。表演的各个部分之间没有逻辑上的联系，但各部分都强调生活与艺术的联系，其目的是以各种方式去打破旧有艺术观念和形式所带来的束缚。这次行为艺术表演是“八五美术运动”期间最具有进攻性和暴力性的作品之一。

如果说“南方艺术家沙龙”和上海“布雕”让行为艺术成为向观众“布道”的话语，那么，山西“三步画室”的艺术家们则试图以“文化大革命”宣传队的形式把自己的艺术与生活完全结合。1987年7月，



图5–6：宋永平、宋永红 《1986年某日体验》 1986年 行为艺术

8 宋永平、宋永红：《1986. 11.4, 15：00—17：00, 一个场景的体验》，载《美术》，1987年9月号，18页。

宋永平和“三步画室”的其他艺术家进行了一次名为“乡村计划”的行为艺术表演，他们把自己的雕塑和绘画作品运到太原的农村展示，与那些不识字的农民进行交流。这些艺术家的行为似乎显示出当代中国社会民粹主义的自相矛盾。“乡村计划”表现了一种艺术创作的纯粹性，它既不是政治宣传，也不是商业操作。从另一个角度来看，“八五美术运动”期间广为流行的这些社会活动或行为艺术是对一种不可能实现的理想的诉求。

1992年8月，宋永平和他的伙伴们进行了另一次类似的乡村艺术计划。他们沿着黄河进行长途旅行，顺着一个个村庄访问农民，给农民们画像，风格是印象主义和原始主义的。他们宣称要保存真正的人类本质，以原始的、乡村的土壤对抗日益膨胀的物质主义。虽然人们可以把这次活动看做无意义，但它却是某种主观努力的象征。这种努力相信，文化的基础不应该建立在经济和都市物质主义之上，相反，应该回返到原始主义，才能拯救现代艺术家的堕落。早在1986年11月4日，宋永平及其弟弟宋永红就在太原工人文化宫举行了一次名为“1986年某日体验”[图5–6] 的行为艺术表演。表演者们试图唤起观众对原始人类日常生活的想象。为了达到这个目的，他们在美术馆的空间里设计了一种“原始风景”，他们在这个空间里缓慢地行动，模仿原始人的日常生活。但这种“文明”的身体语言并不能进入真正的个人体验。正如艺术家们所说，在这个行动的过程中，“他们摆脱一种束缚，又不得不接纳另一种束缚”[8]。

“受难”身体：以艺术的名义死亡

行为艺术自20世纪80年代起就带有某种暴力与“受难”仪式的感觉。“受伤害的”和“自杀”遂成为行为艺术的基本身体语言，并通常与荒废的历史遗迹相伴[有关这方面的行为艺术我们将在本书第六章讨论]。许多艺术家选择在长城等历史遗迹上进行行为艺术表演，并通过用绷带或报纸等捆绑自己来暗示“受伤的人”。1985年，“观念21”艺术群体在圆明园遗址上举行了一次行为艺术表演。已成废墟的宏伟宫殿大门被白布包裹[隐喻中国文明是现代动乱历史的受害者]，艺术家扮成“受伤的人们”，以象征“苦难的过去”以及对新生的渴望。这种情感似乎是70年代末“伤痕美术”的某种延续。“伤痕”和“受难”同为邪恶所致。如果说“伤痕”或“受伤”是人为的政治灾难，那么“受难”则是某种精神价值的被摧残和被伤害。陈立德的《受伤的菩萨》[图5-7]就表现了这一点。所以，早期行为艺术“受伤”的意义多集中表现在对集体历史性伤害的再现与超越。

因此，许多行为艺术使用类似“自虐”的身体语言去象征“受难”仪式。在“M艺术群体”汤光明表演的《仪式》[图5-8]中，汤光明裸露身体，被两人架到木制刑具上绑住，然后用柳条抽打其身，并用刑具夹紧他。最后艺术家和刑具一起倒在地上。在周铁海等人的《暴力感》[图5-9]中，周铁海裸体出场，其他两人用许多针扎其背部。然而，所有这些行为都是在一个非常寂静、庄严的环境中进行的。尽管表演者们只是象征性地遭受“痛苦”，但他们的行为被塑造得很有仪式感。1987年，山东省菏泽市的艺术群体“黑色联盟”也举行了一系列名为《画框系列》的行为艺术，他们也使用了类似的“受难”仪式的身体语言。李汉将自己扮成古代囚犯，穿枷戴铐，尽管这些刑具都是用画布、画框制成的。[图5-10，No. 1-2] 借助这种“受难”仪式的身体语言，物理现实的身体得到超越。类似方法可在“八五美术运动”期间的其他艺术类型中看到，特别是在所谓的“理性绘画”中。例如，王广义1987年的油画作品《马拉之死》可以被视为上述那些“受难身体”行为艺术的相似物或注脚。

另一种以艺术的名义体验“受难”的行为是一些“自杀体验”的行为艺术。但其目的不是为了体验自杀，而是通过一个虚拟的“自杀”情境，检验参与者[生存者]的灵魂。也就是说，“自杀”是一种生存欲望的释放。其中的一个例子就是魏光庆名为《自杀》[图5-11]的行为艺术表演[1988年9月15日至19日，武汉市]。艺术家在宣言中表明，他试图“表现本我，接受本我，观察本我，高扬生命，这样做的目的是彻底发展



图5-7：陈立德 《受伤的菩萨》 1987年 装置



图5-8：汤光明 《仪式》 1986年 行为艺术



图5-9：周铁海，杨旭等 《暴力感》 1986年 行为艺术



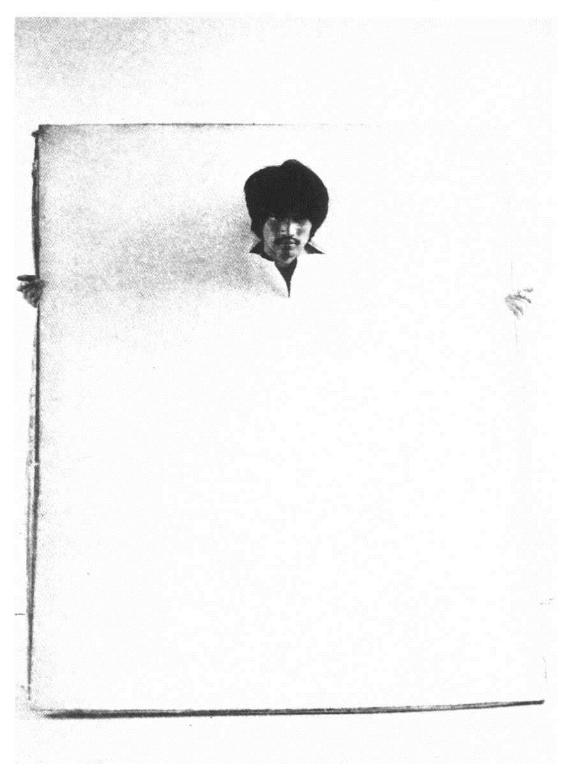


图5–10.No.1–2：李汉 《画框系列：人·画布·画框》 1987年　行为艺术

个性”[9]。艺术家们试图探索更深层次的第二视觉和直觉，而它们长期以来一直被社会所压抑和异化。

魏光庆在他的行为艺术《自杀》系列中全神贯注地追求对人性的更深入的理解。在这个艺术计划中，他总共设计了八个场景[后来扩展至二十二个]。他邀请了许多表演者加入作品演出，地点位于武汉市东郊的不同地区。魏光庆认为自杀是最困难、最复杂的人类体验，因此他推崇加缪的哲学：“自杀是唯一真实严肃的哲学问题。”[10]在作品计划书中，魏光庆首先规定表演者是无名的个体“一”，他对“一”作了如下的“哲学”解释：

“一”是一，“一”是一个单数，是一个符号，是一个人，是一个男人，是一个女人、一个生者、一个死者，是一个操纵者，是一个被操纵者，是一个哲学家，是一个作家，是一个批评家，是一个戏剧家，是一个画家，是一个导演，是一个演员，是一个化妆师，是一个精神病患者，是一个精神病专家，是一个梦游者，是一个幻想者，是一个孤独者，是一个强者，是一个弱者，是一个痴情者，是一个失恋者，是一个自恋者，是一个性压抑者，是一个手淫者，是一个凶手，是一个被害者，是一个好人，是一个坏人，是……究竟是什么呢？“一”自

9　部落·部落群体：《我们的艺术观》，宣言，1986年，未出版。关于这个群体及其展览的情况，可参阅彭德：《当代画坛第四批种子的崛起》，“部落·部落第一回展”宣传材料，1986年，未发表。

10　魏光庆：《关于“一”的自杀计划模拟体验》，1988年，未发表。

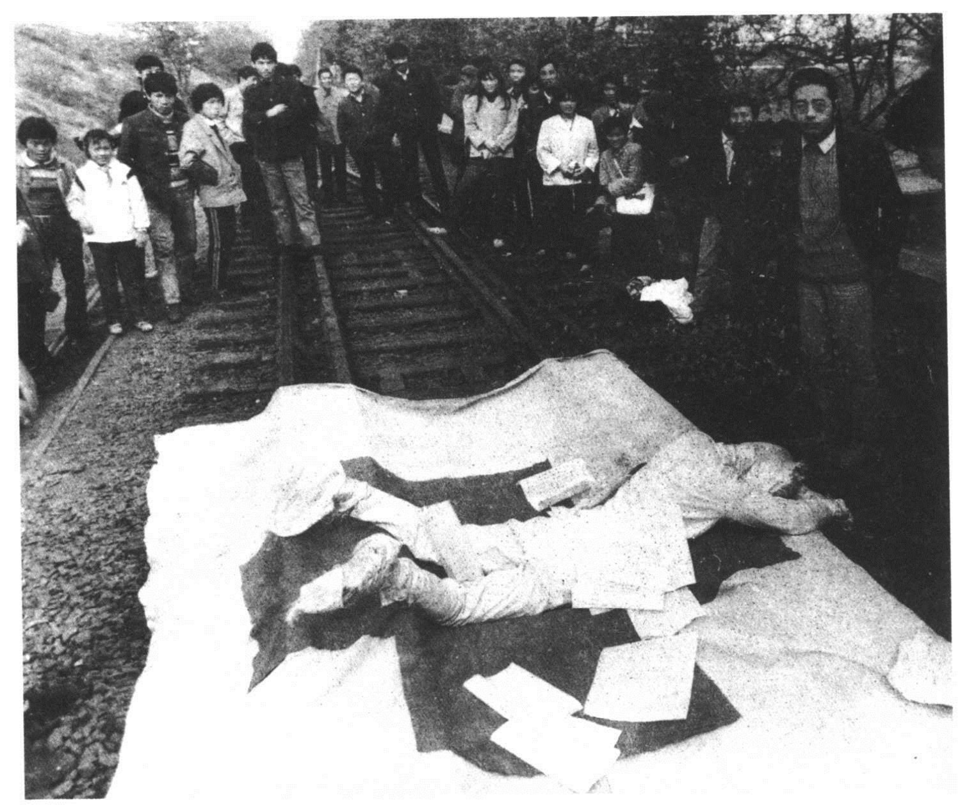


图5–11：魏光庆《自杀》1988年 行为艺术

11 魏光庆：《关于"一"的自杀计划模拟体验》。

己也不知道，《自杀》的创作者也同样不知道。[11]

显然，这里所谓的"一"是指某位具有双重人格的人物，是双性的，同时也是精神错乱的。在表演中，魏光庆试图表现这种情景：表演者进入某种无意识的状态，体会自己因异化而导致的双重人格。但魏光庆的"自杀"只停留在哲学讲演录的层次上，并没有进入真正生命体验层次。因此，他的"自杀行为"是附属于观念的。

然而，也有真正以艺术的名义"自杀"的例子，它使我们从另一个角度来认识"自杀"受难的意义，那就是彻底超越个人的直觉、感情以及肉体，从而进入某种宗教的、仪式性的世界。这种自杀的体验是一个摧毁肉体的非人化过程，但同时也是把具体的个人精神从受难中拯救出来的过程。一部名为《极度寒冷》[1996]的电影就是一个很好的例子。这部电影的导演王小帅描述中国的行为艺术，其中心是行为艺术家齐雷的戏剧性故事，特别是他的系列行为艺术作品《冰的葬礼》。事实上，这个故事的原型是大同"大张"[原名张盛泉]，一位来自山西大同的中国行为艺术家，他在90年代末进行了一系列与死亡有关的行为艺术表演。[图5–12]

最后，2000年1月1日他在寓所自杀，为了完成最后一件行为艺



图 5–12：张盛泉[大同"大张"]《擦地》的草图 1996 年 行为艺术

术作品，他放弃了自己的生命。大同"大张"在寓所的墙上留下了一句话："最后的问题还是艺术，例如，艺术家是否还要活下去。因为艺术家任何的创新都为日常生活所用，甚至为自己所用。在这种情况下，艺术是毫无意义的。"因此，他相信："当我们明白了现实与艺术这两个世界的区别后，我们便可以在与世隔绝的环境下创作艺术。我相信，这是一种超出了我的视野与肉体的精神实在。只有把这精神实在融入的作品，我才能接触到它。"[12] 从 1992 年起，大同"大张"开始创作解构自己的肉体—生命的作品，他拒绝与他人接触，甚至他的家人也不例外，他常常把自己关在房子里，这种情况一直持续到他死为止。大张的自杀类似于那种超越自身肉体进入另一个世界的宗教欲望。让我们沮丧的是，此类"英勇的行为"很快销声匿迹，取而代之的是物质主义社会的欲望横流。

12 张盛泉：《艺术笔记》，1999 年，未发表。

13 高名潞：《私人经验和公共偶发：张洹的表演艺术》[*Zhang Huan, Santiago de Compostela: Museo des Peregrinacions*]，46—63页，2003。

直到20世纪90年代初，当前卫艺术受到政治和商业的双重限制时，中国的行为艺术家们才开始意识到除了自己的身体以外，他[她]们一无所有。身体成为表达"个人自由"的唯一不受限制的媒材。他们可以任意"施虐"、"贩卖"、"残害"自己的身体，以此检验自己身体的承受力。"承受"也因此成为一种对自由的"享受"和"消遣"。在90年代初，行为艺术只能在私人的空间发生。这一时期的行为艺术似乎从使观众震惊向体验个人感受过渡。在北京东村，张洹、马六明、朱发东、苍鑫、朱冥等人在他们的家中或居住的周围地区创作了一系列和性别以及日常题材有关的行为艺术。他们开始摆脱掉80年代的公众身体语言的影响，转而探索他们的"私有化"的身体语言表现方法，强调通过他们自己特定的身体以及个人身体与周围日常环境的真实关系，表达对生存状态的感受。他们也抛弃了80年代行为艺术家对于偶发事件的关注意识。这种意识更多寻求对公众的"煽动"效果，以期引起公众的骚动反应。北京东村的艺术家却恰恰相反，他们更为注重自我的内心冲突与和谐，寻求肉体和意志的耐力。

80年代的行为艺术家很像"殉难者"和"布道"者。然而，北京东村的行为艺术家们则更像是社会中的普通一员，他们更热衷于探求日常生活中的体验。例如，张洹在有关《十二平方米》的自述中说道："我真正最感兴趣的是日常状态下的人们，在他们最容易被忽视的日常时刻，也正是这些构成了我创作的原始资料。比如说，当我们坐在沙发上聊天、抽烟、每天在床上休息、工作、吃饭、上厕所等等。在这些日常活动中我们发现了最接近人性的东西，有关人的事物和人的精神的最根本问题，以及如何发现我们和所处环境之间关系的问题。"[13] 在1994年的作品《十二平方米》中，张洹坐在一个村庄的公共厕所里长达一个小时，全身赤裸，涂满蜂蜜和油以吸引苍蝇。通过体验对身心痛楚的忍耐力，张洹对自我生存状态的确定性进行了质疑。其结果是，忍受痛楚的过程不仅体现了个人身体的承受力，而且也再现了任何在粗陋环境中生活的普通人都拥有的尊严。[图5-13]

另一位行为艺术家马六明则在公众场合利用他的女性化的面部特征和男性的躯体创造了具有性别幻觉的形象，并通过这一方式进行行为艺术表演。[图5-14]人们有可能指出他的裸体具有"双性"特征，然而，他的身体行为的目的并非指向人们通常讨论的性别的文化身份性。对马六明而言，之所以运用他自己的身体，其原因非常简单，纯粹是因为他的相貌的物理特征。在青少年时期，马六明的同学们就总叫他"女

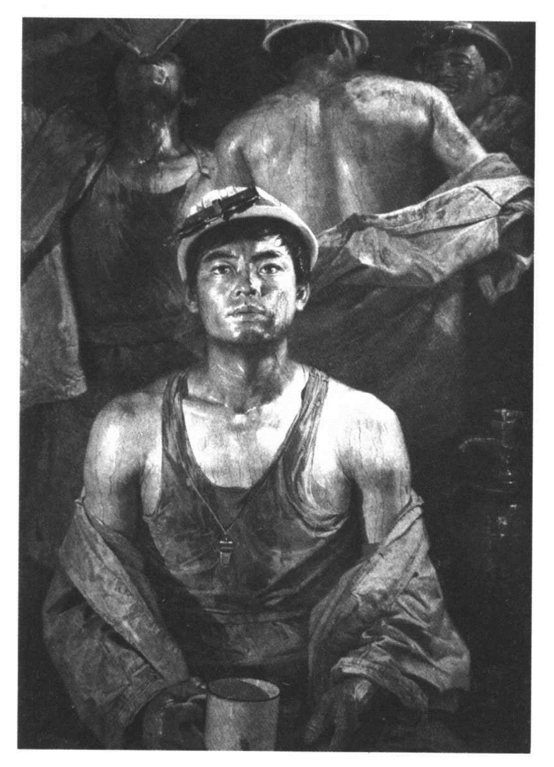


图5-13：广廷勃 《钢水·汗水》 1981年 布面油画

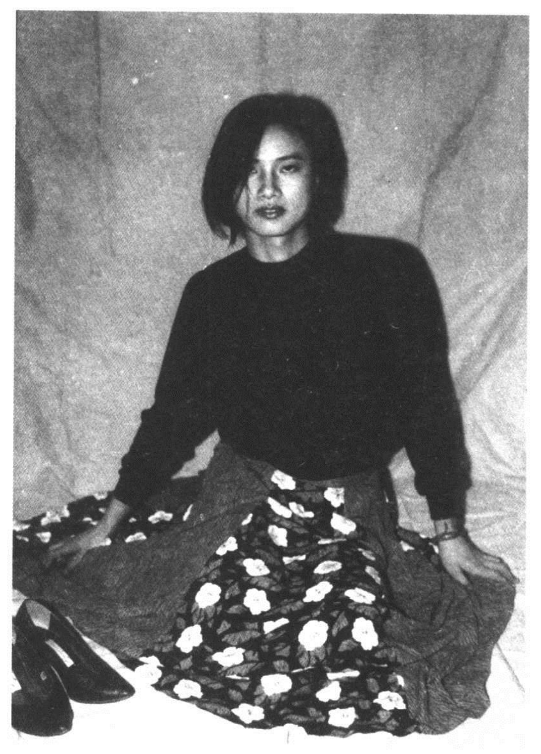


图5-14：马六明 《芬·马六明》 1993年 行为艺术

孩”，这反倒促使他把自己身体的“唯一性”展示给公众。

90年代早期，朱发东和苍鑫这两位主要行为艺术家也住在北京东村。他们的早期身体语言有“自我贬值”的意味。1993年，朱发东从云南昆明移居北京。在昆明时，他曾经在自己背上贴广告，并走上街头。广告上写着：“此人出售，价格面议。”移居北京后，他继续在街头张贴广告“出售”自己。还有一次，他在街上张贴“寻人启事”，寻找他自己。[图5-15] 苍鑫则翻制了数千个自己面部的石膏模，放在自家院子的地上，邀请人们在上面行走，直到面模都被踩成了碎片。这种对自己肖像的破坏是一种“自由”的宣示，他虽然不拥有其他自由，但是拥有让别人贬损自己形象的自由。

在当代行为艺术中，何云昌或许是最后一个集中关注自己的身体语言的行为艺术家。1997年，他在自己的家乡云南省开始行为艺术表演。他的行为主要运用他的身体语言的力度，在某种程度上，这和张洹非常接近。不同的是，张洹只靠身体本身检验自己忍受痛苦的过程，而何云昌则需要与环境的对比，这种对比也是他的行为艺术的一个组成部分。对何云昌来说，没有机械的对应，他的忍受就没有意义。 因



图5-15：朱发东 《寻人启事》 1993年 行为艺术

此，他的身体语言是更为象征化的，旨在构成一种“奇迹”。他的身体语言包含了传统哲学中的阴阳转化的概念。他的“身体奇迹”在某种程度上被周围环境——水泥墙、大吊车和河流所强化了。

何云昌的行为艺术让我们想到80年代以来前卫艺术中一直存在的“人和大地”的自然意识问题。在中国美术史中，用纪念碑式的风景来隐喻有德之士是一种惯例。这种方法不仅被用在北宋的纪念碑式的绘画中，而且也被用于毛泽东时代的绘画。例如，在石鲁的绘画《转战陕北》[图5-16]中，毛泽东站在红色山峦的悬崖上遥望远方，沉思革命的前途。画面中，自然和人都被赋予了不朽和永恒的意味。当前卫艺术

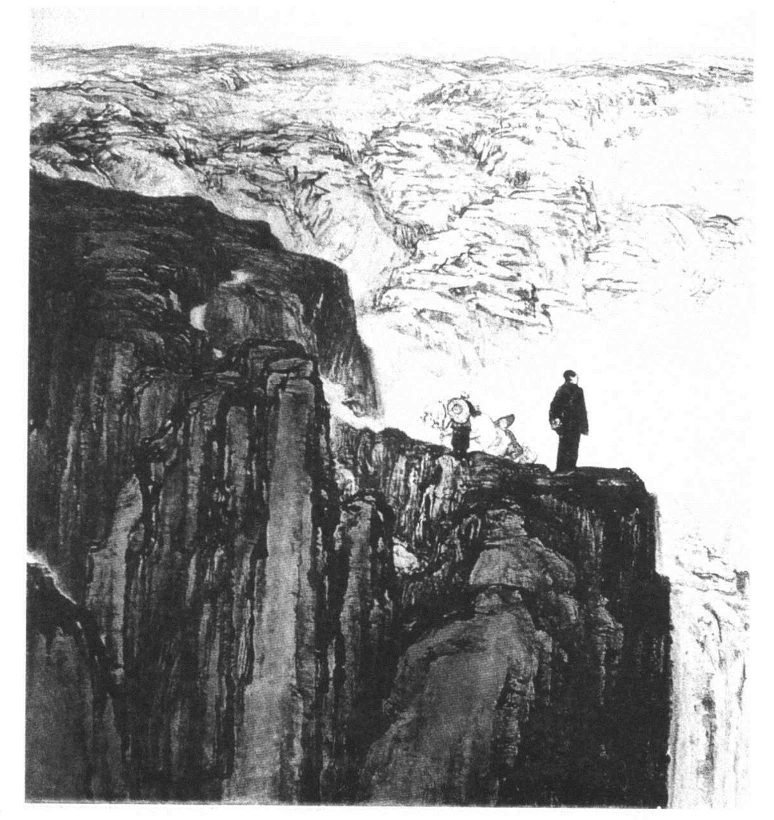


图5-16：石鲁《转战陕北》1959年 水墨

家以行为艺术作为媒介，传统山水画的概念和社会主义现实主义的纪念碑模式也许在不知不觉中也扎根于他们的脑海里。一些行为艺术家选择风景[诸如山脉、河流、荒野]作为背景，如张洹、马六明和其他艺术家在北京妙峰山的行为艺术[图5-17]，王晋在红旗渠的行为艺术[图5-18]宋冬在拉萨河的行为艺术[图5-19]，戴光郁在成都附近的河流进行的行为艺术，等等。所有这些作品都表现了艺术家对用自己的身体和自然对话的兴趣。然而，风景在这里与传统的宏伟山水和社会主义理想的意念无关，他们更关注自然的野性以及生活化和平民化的东西。在《为无名山增高一米》中，北京郊区山区的风景成为艺术家身体的"家园"乃至"伙伴"。[图5-20] 艺术家和山坡、草木一样都是"流浪者"和"无家可归者"。尽管无名山和艺术家在形态和体量上不可比拟，并且迥然不同，但他[它]们都是赤裸的、贫穷的、原始的，它们平等地袒露在光天化日之下。



图5-17：张洹、马六明和其他艺术家在北京妙峰山的行为艺术 《九个洞》 1995年

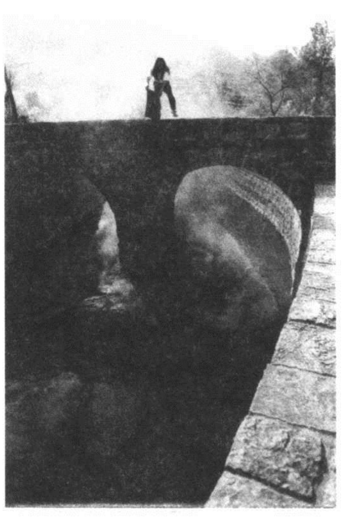


图5-18：王晋 《抗洪——红旗渠》 1994年8月 行为艺术

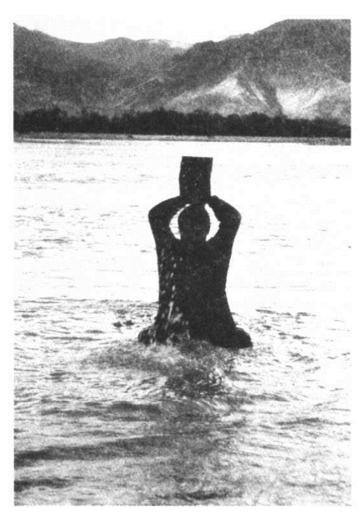


图5-19：宋冬 《水印》 1996年　行为艺术

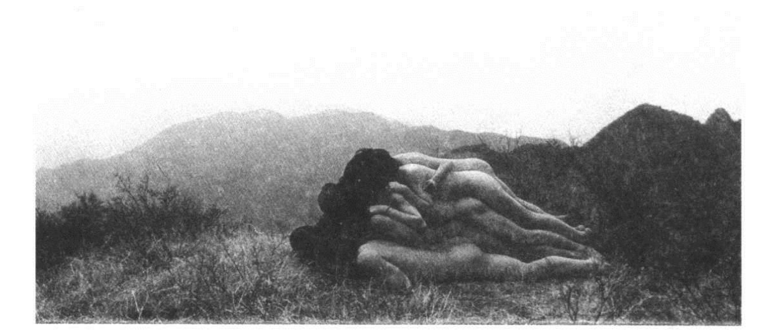


图5-20：张洹等 《为无名山增高一米》 1995年　行为艺术

以上我们从历史背景、题材和身体语言方面分析了中国当代行为艺术的发展。现在，我们总结一下中国行为艺术在身体语言方面的本土特征。我们将这一特征称为"仪式化"，身体的所属性问题是这种"仪式化"的首要问题。由于在中国的文化情境中，个人的身体总是属于社会、群体和相应的环境，因此，身体的语言总是有意无意地被社会语境整合，从而被规范化和仪式化。尽管有些艺术家声称自己的身体是唯一属于自己的财产[如朱发东和何云昌]，他们可以随意对待，但这并不意味着这种自由在现实中真正存在。相反，这种指称恰恰是一种对身体被社会属性所异化的描述，而他们极端化的身体语言只是在表明他们身体的另类属性。另类只不过是同一社会中群体属性的逆子，而非离异者。行为艺术家就是以他们的身体语言指称他们的这种另类属性，其途径有如下几个方面。

[1]"庆典"仪式。很多是以"不宣而战"的偶发形式在公众场合出现，并总是用身体、行为和道具与社会环境发生冲突。这种冲突总是在一个庆典性的仪式中发生，或者简单地说，个人的身体语言在一个重要的事件场合中以附属于庆典的形式发生。在这一过程中，身体行为大多会有公众、其他艺术家、政府部门、商业机构，甚至公安部门的参与。最具典型性的有肖鲁在1989年"中国现代艺术展"上的开枪行为，王晋的《1996中原·冰》曾致使郑州第一商厦的开幕庆典转化为艺术事件，还有任戬和"新历史小组"的《太阳100》，以及卢杰、邱志杰组织的《长征》，后者是在重大历史事件(如"遵义会议")的会址借助重大历史场景举行艺术活动。不论是现实的庆典事件转化为行为艺术的庆典，还是行为艺术借助庆典仪式成为公众关注的事件，艺术家在这一过程中都释放了作为另类身份的个人[或者同类]的压抑感。这种释放是通过制造与非同类之间的紧张感和冲突达到的。这种身份冲突的高潮必定是公众庆典仪式出现的时刻。于是，庆典仪式和与之相符的身体语言即成为行为艺术家隐喻、揭示和暴露现实的一种不可替代的、绝无仅有的途径，同时也是对个人身份的礼赞。

[2]"布道"仪式。这里的"布道"泛指传达某种精神的身体语言。大多数中国行为艺术家做行为不是为了表现某种观念。相反，他们的行为带有很强的感染性和象征性，其语义是布道性的。这种布道并非说教，而是通过"自虐"或装扮为"殉道者"的身体形式表现出来的。

他们承受痛苦的忍耐过程对于观者而言是"榜样"的力量。然而，与其说他们的自虐是一种精神毅力的"布道"，不如说是一种自我的拯



图5-21：康木、赵建海、盛奇 《泉》 1985年 行为艺术

救。行为艺术的本质就是一种以“艺术”的名义去摆脱自我的现实困境，实行瞬间“超度”的过程。因此，没有艺术的名义，任何无助的个体就不能做那些不可思议的“行为”。有了艺术的名义，艺术家就可以脱离现实的自我进入一个“非我”的状态，才可以做“耸人听闻”的“恐怖”行为。这是一种“人妖同体”的状态。这些“布道”的行为艺术总是排斥现实中的诗意、优雅和浪漫。艺术家同类在现实中的无力可以转化为行为艺术中的“强者”，这在张洹的早期和何云昌的最近作品中表现最为明显。所以，艺术家迷恋某种“不可思议”的“自虐”状态是因为他们只有通过这种极端的身体语言才能成为一个非现实的理想者。“自虐者”是艺术家本人的变体，是现实中艺术家本人的自我“妖魔化”。这“妖魔化”可以被看做对现实的鞭挞，也可能是一种“布道”。因此，“人妖同体”就成为一种仪式。它借用神秘的、非现实的“迷狂状态”和“不伦不类”的身体语言去棒喝公众，以使他们和自己从被意识形态、商业市场、庸俗趣味所俘虏的现实身份中解脱出来。所以，







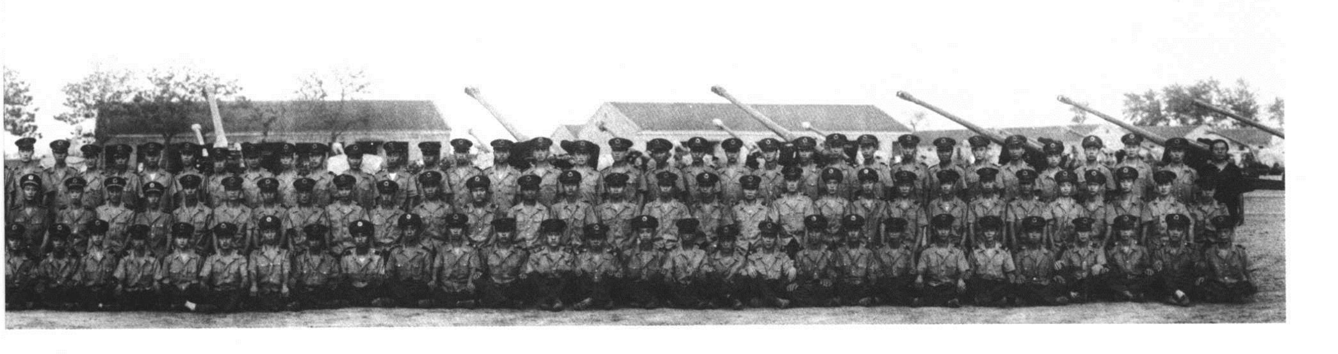
图5–22：庄辉　合影[工人、农民、炮兵]　1997年　照片

“自虐”是异化的再现，是一种否定艺术家自身“物理性存在”的“超现实主义艺术”。

“自虐”的行为也出现在许多观念艺术中，如颜磊、徐震等人的作品。但观念艺术的自虐重在结果，大多以摄影的形式呈现，而行为艺术则重在身体语言本身的“布道”力量。从这一角度去看本章一开始提到的以动物、死尸为媒介的行为艺术所表现的极端性问题，其实问题的关键还不在于道德的问题，而是人们认为艺术家的作品失去了“布道”的







道德力量。因为他们这样不是“自虐”，而是虐待动物和他人。换句话说，他们虐待的对象从早期行为艺术的自虐转移到虐待他者。这大概是导致道德意义转化的关键性身体语言变化。很显然，以人类尸体为题材的行为艺术在一般人看来不如大同张盛泉[即大同“大张”]的自杀行为更有“布道”力量。诚如张盛泉所言：“艺术最后的结果就是要不要保持生命的问题，一位艺术家的任何发现一旦被人利用，哪怕被自己利用，它就失去了意义。”[14] 这里所指的“发现”不仅指某种形式的创造

14 张盛泉：《艺术笔记》。

性，同时也指某种题材和材料的“发现”，比如人类尸体。如果说张盛泉的“殉身”是对艺术和精神世界的皈依，那么，艺术家让他人殉身的行为显然不符合基本的“布道”标准。[15] 但是，这可能正是艺术家所要还给人类的“惩罚”，如果人类需要这个“惩罚”，那么，艺术家就可以说，[在面对道德谴责方面]“我不下地狱， 谁下地狱”。所以，在我们看来，艺术家作品中的“暴力化”并不是一个真问题，因为无论在西方还是中国古代的宗教仪式[如牺牲祭祀]、部落文化乃至当代政治现实中，以身体作为暴力的承载和象征的例子屡见不鲜。在《圣经》中，上帝曾命令亚伯拉罕杀掉自己的亲生儿子以表示他对上帝的忠诚。可见，暴力本身并非绝对是道德的否定形式，更不是艺术表现的禁区。暴力的关键是它的“布道”力量，包括以身体语言的方式。当然，人类的“布道”有其虚伪性，但如果以虐杀动物或其他形式去揭露人类道德虚伪的一面，就会出现现实的非人道与艺术的非人道等同的问题。毕竟，艺术[包括行为艺术]在本质上是非再现的。

[3]“凭吊祭祀”仪式。一些行为艺术常常会发生在历史性纪念建筑物所在地，例如长城、故宫，或在大自然里的山坡、河流、湖水中。在这些地点发生的行为艺术，通常被设计为与古代祭祀或凭吊仪式有关，并往往将人与环境、历史遗迹和谐地融合在一种宗教感和神秘感之中。如康木、赵建海和盛奇1985年首次在圆明园旧址所做的行为艺术，他们将旧废墟和自己的身体包扎起来。[图5-21]“观念21”1986年的作品《圆明园》、1988年在长城上实施的《大地震》，郑连杰1993年的长城大地艺术等，都可以被视为典型。在这种凭吊仪式中，环境、历史遗迹和道具构成了“道场”，艺术家的身体成为牺牲的象征，或者是对牺牲的凭吊。二者不同的身份在凭吊中常常倒错交叉，这是由于历史记忆与当下感受、礼仪背景与现实空间的反差[心理时空和物理时空的错乱]导致了身份认同的错乱。借助“祭奠”仪式，艺术家的现实身份可以被转化到那个非现实、然而理想化的错乱身份中去。如艺术家可以像巫师那样去招魂，也可以像古代勇士那样战死沙场，或者像鬼魂幽灵那样游荡。因此，我们可以看到“观念21”在长城上扮鬼，郑连杰和蔡国强在长城上“放火”，而何成瑶则在长城上像她精神失常的妈妈一样“疯癫”。[16]

[4]“宣传队”仪式。这种行为一般都发生在生活现场，不论是都市乡村，还是边疆僻壤。现场是指实际的生活环境，而不是指画廊或者美术馆的展览空间。许多行为艺术以实际生活或日常生活作为素材，艺术家直接参与其中，带着某种“社会教育”的目的，并深入到普通民众中去。这种形式或多或少受到了毛泽东时代的解放军宣传队和工作队“深入生活”以及知识青年“上山下乡”、“与民众相结合”的群

15　在2001年与朱昱、苍鑫、孙原等人的谈话中我曾经问朱昱，是否有更为隐喻与适合的形式。他不置可否。很显然他认为以人类尸体为题材的作品是针对人类的虚伪道德的质问。见美术同盟网[www.tom.com]。

16　见本书第六章。

众运动的影响。如山西“三步画室”1986年和1987年所做的“乡村计划”艺术活动，还有陈少峰在河北省定兴县天公寺乡所做的村民形象写生等活动。后者很像延安时期鲁迅美术学院的艺术宣传队的活动。东北长春马尚所领导的艺术家小组从1990年末开始长期在小学承担义务教育，把教育实践作为他们的艺术创作。而任戬和他领导的“新历史小组”1993年所做的《大消费》旨在用艺术活动指导公众的消费意向，卢杰和邱志杰组织的《长征》艺术计划则试图重现“长征是播种机、是宣传队”的社会功能。此外，吴文光、文慧、宋冬的《与民工在一起》包含了改造和干预民工文化的愿望，庄辉多次拍摄的集体照观念摄影，其过程充分体现了毛泽东时代的工作队的领导艺术。[图5-22] 在这些集体照的背后隐藏着庄辉不凡的组织能力和接触群众的能力。在这些行为中，艺术家的身份不仅仅是个体艺术家或艺术家群体，而是群众的“组织者”、先进文化的“宣传者”，或者如斯大林所说，是“人类灵魂的工程师”。

第六章

重构历史记忆：20 世纪中国艺术中的长城



本章将通过讨论20世纪以来那些与长城有关的各种艺术作品，特别是20世纪80年代以来当代艺术家的相关作品，探讨长城所具含义的衍变过程。在整个20世纪，长城被持续不断地赋予一种能指符号的功能，其图像与含义被反复地重构和再解释，进而使得对长城的不断解读本身成为塑造与重构中国现代性与文化身份的一个过程。所以，长城的意义并非根源于其固有的存在，而是归结于不断发展的“长城话语”。因此，通过介绍当代中国艺术家有关长城的作品，我们可以看到，“长城”是一个在对话中存在的、“持续变化中”的符号，而并非一个僵硬不变的、概念化的象征。这些艺术家在塑造与重建“长城话语”的时候，实际上是在把历史记忆带到他们所关注的社会问题之中，长城的历史空间成为他们的生活空间，乃至私生活记忆的一部分。

在开始讨论“长城”的含义时，有必要首先追溯其发生的背景。这个“源头”为“长城话语”奠定了基础，并引导着后来的“长城诠释”活动进入到新的阶段。

众所周知，从20世纪初开始，长城开始被视为中华民族的象征。然而，这种象征性形成的具体时间以及主要原因至今仍不十分清楚。在古代，虽然长城的主要功能是军事防御，但它仍具有某些道德含义，尽管这些含义大多是负面的。正如一些儒家思想家，如司马迁[公元前145—前87]和顾炎武[1613—1682]所指出的那样，长城不仅是秦始皇暴政的产物，同时也是中国渊源已久的保守主义的象征。这种保守主义把中国与外部世界隔绝开来。他们从传统的精英观点出发，严厉谴责长城的浩繁工程，把它看做埋葬了上百万奴役苦力的巨大坟墓。与此同时，在下层文化里，孟姜女的传奇故事[图6-1]也对长城进行了道德上的谴责[1]。然而，从19世纪末开始，原先关于长城的负面认识也发生了变化。长城不再是一个备受批评的客体，而成为一个具有向心力的象征物，并最终成为指涉民族身份的一种能指符号。19世纪末和20世纪初的时代背景为这种转变提供了驱动力。正如亚瑟·瓦尔德伦[Arthur Waldron]所指出，“长城崇拜”的形成，多半是20世纪以来中国政治人物出于意识形态和民族主义的需要。他将长城的民族象征意义的建立首先归于孙中山，因为孙中山第一次公开指出长城是中国人的身份象征。[2] 或许我们还可以从后殖民主义的角度出发来讨论这个现象。实际上，从16世纪开始，欧洲传教士和法国启蒙主义者就开始推崇长城，并将本来受到儒家痛斥的长城说成儒家学说的辉煌成果。20世纪60年代人类实现太空飞行之后，长城因其宏伟性更被说成是从太空看到的为数不多的人类最伟大的工程。[3] 19世纪，欧洲人掀起了中国旅游热，这些人常常拍下一些中国著名建筑物的照片，如紫禁城、长城以及其他能象征这个古老国度的城市景观，并发表在各种杂志和报纸上。结果，这股“东方主义”的热潮促使中国人自己也开始赞美长城。然而，无论是政治家孙中山的激昂，还是西方殖民主义者的好奇，都不能成为激发长城新的象征意义的根本原因。根据笔者的研究，一系列史实表明，正是20世纪30年代开始的抗日战争从根本上确立了长城作为中华民族象征的特殊地位，并使之物化为一座民族的纪念碑。更具体地说，把长城定位为一个民族身份的不可动摇的象征，是在日本军队1931年侵略中国东北后才被广泛传播开的。更重要的是，长城纪念碑形象的确立与大众媒体和视觉媒介[电影、戏剧、摄影、美术等]对抗战的军事抵抗和英雄

1　关于孟姜女有一个广为流传的民间故事，说的是孟姜女长途跋涉去寻找被强征去修筑长城的丈夫。当找到丈夫的坟墓时，她大声哭泣，结果使得长城倒塌了下来。人们不仅通过这个故事批评秦朝皇帝的暴虐，更通过它把孟姜女奉为中国女性忠贞的典范，张扬了儒家正统的道德观。

2　亚瑟·瓦尔德伦的《*The Great Wall of China: From History to Myth*》[Cambridge: Cambridge University Press, 1990]开篇就讨论邓小平在1984年9月发起的运动，当时的口号是“爱我中华，修我长城”。在讨论完长城过去的历史和提出自己的观点后，在最后一章，作者讨论的是长城的现代神话，即长城如何成为当代中国“自我确认”[self-definition]现代身份的一个组成部分。他把中国人的“长城崇拜”心理追溯到孙中山这位“现代中国之父”，焦点则定位在毛泽东时代和邓小平时期，着重研究这一时期长城的变迁和意义。尽管瓦尔德伦的结论影响很大，但在我们看来，他过分强调国家意识形态对长城的象征性影响，束缚了视野，因而这个结论只是部分有效。例如，在论述20世纪的共产党宣传时，他漠视了抗日战争期间一种与长城相关的大众文化的发展。推动这种文化发展的，不仅有共产党人，也包括国民党人，当然更包括普通民众。此外，并非所有与长城有关的壁画或手工艺品都必然体现国家意识形态和中国身份。在许多情况下，这些作品仅仅追求商业目的，例如推广旅游业。由于瓦尔德伦是在20世纪80年代的下半期写作和出版此书，当时的前卫美术运动正在蓬勃发展，因此，他没有把那些体现前卫主义自我定义的长城视觉艺术计划纳入研究范围。其实，此类艺术与此前的长城视觉文化是大异其趣的。

3　同上。

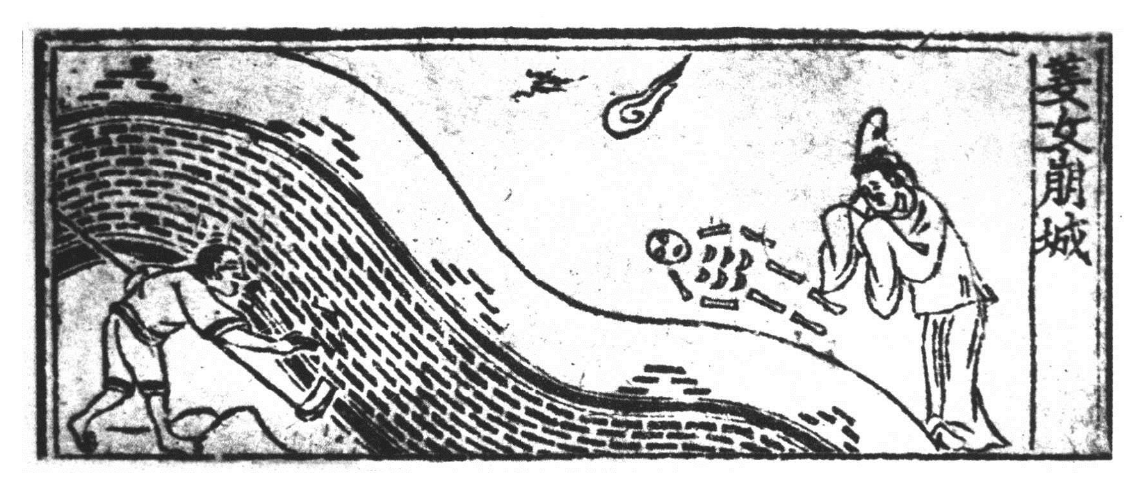


图6–1.《姜女崩城》 明 《孟姜女传》插画

主义的再现是分不开的。也就是说，是具体的大众媒介有效地塑造了长城可视的英雄形象，使它成为民众心中的丰碑。这是任何纯粹抽象的观念和意识形态所不能达到的。

1937年抗日战争全面爆发时，长城已经成为中国人保家卫国、驱逐日本侵略者的一个重要战场。好多次重要的战斗都发生在长城的一些隘口，其中有山海关、古北口、喜峰口以及平型关等，沿着燕山山脉直到北京以北，包括天津市、河北省和山西省的部分地区。[图6–2]长城的形象被重新构造，成为抵抗外族侵略的英雄式的纪念碑，并迅速在战争期间的各种大众媒介和艺术作品中出现，几乎成为抗战的象征性标志。[4]长城的战斗场面不仅出现在当时被视为“高雅”的艺术类型中，也出现在“低级”艺术里，甚至出现在那些不被视为视觉艺术的作品中。其中的一个例子就是一张关于国民革命军二十九路军大刀队的摄影作品。[图6–3] 当时这支军队驻扎在喜峰口，1933年3月9日和11日的夜晚，他们成功地对日军发起猛烈反击。一家上海报纸在报道这一消息时评论说：“法国人有他们凡尔登的英雄，我们中国人也有喜峰口的壮士。”[5]与这类照片相呼应的是“左翼”木刻艺术家们的木刻版画作品。这些艺术家以刻刀为创作工具，把长城与战场之间的联系作为他们作品的主题。其中一件作品是胡一川的《到前线去》[图6–4]，表现了战时中国青年的英勇呐喊。以上两件作品也可作为中国国歌 [《义勇军进行曲》，聂耳(1912–1935)作曲，田汉(1898–1968)填词] 几近完美的插图。“起来！不愿做奴隶的人们，把我们的血肉筑成我们新的长城！”为了强化长城的这一新的象征意义，一些带有长城图像的漫画将日本刻画成一个

4　在《战争与大众文化》[*War and Popular Culture: Resistance in Modern China*, 1937—1945]一书中，洪长泰描述了战争期间大众传媒是如何被用于制作宣传品的，如摄影、漫画、木刻、电影 [拉洋片]和街头剧等。

5　《“中华民国”图史——草创与发展》，卷一，410页，台北，现代中国出版社，1981。



图6–2：中国士兵在长城上警戒　1933年



图6–3：二十九路军的大刀队：长城喜峰口　1933年3月



图6–4：胡一川《到前线去》 1932年 木刻



图6-5：穆一龙《蜿蜒南下》1936年 漫画

6 洪长泰：《战争与大众文化》，100页。

7 战时大众文化时常为抵抗政治所操纵。如洪长泰所主张，"政治"在这里并非狭义地指政府或政党结构，而是被理解为"政治的文化"。用维克托·特纳（Victor Turner）的话来说，这种政治关心的是"理想主义、利他主义以及爱国主义"，如前注，12页。

8 见瓦尔德伦：《*The Great Wall of China: From history to Myth*》，198页。

对其邻国犯下恶行的野蛮国家，而它曾经从这个邻国吸收了不可估量的文化和知识财产。[6] [图6-5]

因此，长城作为中国人身份的象征并非只是源于意识形态或者抽象的想象，而是归根于抗日战争的民族危机和流血的现实。[7] 正是这种危机，使得长城的形象广泛地进入了中国视觉文化创作的视野。20世纪以前，长城的形象从来没有被严肃地视为图像表现的主题。仅有的例外也不过是把长城作为表现华北地理特征的手段，借以复述孟姜女的传奇故事，不仅是普通中国人，甚至是亚瑟·瓦尔德伦，都熟知这个故事。[8] 20世纪30年代的战争期间，长城在电影、摄影、绘画以及版画中大量出现，这一事实也揭示了传媒在重新建构人的历史记忆方面所具有的强大力量。正是从抗日战争开始，长城作为一个民族象征的含义才真正形成并被继承使用。



图6-6. 石鲁《长城外》 1959年 彩墨画

在毛泽东时代，描绘长城或借用长城形象的作品很少见。在少数水墨画作品中，长城再一次扮演“落后”的角色。长城常常在“工业山水”类的风景画中出现，但总与现代的工厂、水库以及桥梁并置，以此展示过去与现在、旧与新的二元对立。长城自然被列入封建落后的“过去”，面对那些“新”的事物， 它需要新生。以1959年石鲁的彩墨画《长城外》[图6-6]为例，蒙古族一家人坐在长城边的山坡上，观望着一列火车从长城南边的一个缺口中飞驰而过。长城在山上耸立着，部分已经被拆掉，为新筑的铁路开道。在这里，铁路被视为共产党领导的社会主义现代化的象征。长城以外曾是中国古代汉人和游牧民族之间的战场，然而现在的长城内外却在一个新国家的领导下统一了，绘画中的长城自然也就被描绘成苦难过去的“活证据”。这些苦难，要么源于内部争端，要么源于外国入侵。与之对应的是现代化的铁路和人民的快乐，它们共同象征着跨越过去、走向社会主义大家庭的现代天堂。

9　开水：《新中国之火在中国燃烧》，1988年，未出版。

毛泽东时代的"长城话语"将地理学意义的"长城内外"这个重新统一的概念和"旧"与"新"的时代性转换非常高超地结合在一起。"文化大革命"后，一些前卫艺术家也运用长城的图像或实体表达他们的社会及美学关注。新一代艺术家更为关注的则是长城意义的"吊诡"特征，以及重构这一象征意义的可能性。长城的意义在抗日时期被表现为"英雄主义"，在毛泽东时期则是"国家新生"。但这些意义被引导成一种对长城既爱又恨的情感，以及对长城是否能够熔铸中华民族的现代身份和情感持一种怀疑主义的态度。20世纪80年代和90年代的艺术家们无意于表现一种线性的、乃至客观的长城的历史，他们试图把业已积淀在长城中的历史，以及历史化了的神话转化为可以运用的话语资源，以期面对充满多意和含混不清的现实本身。

80年代以来，以长城为主题的作品大多以大地艺术和表演艺术的形式出现，而且很多在长城实地进行。尽管这些作品运用的形式和材料是多种多样的，但大多是试图创造一种祭奠式的仪式氛围。这种氛围并不一定是为了赞美长城的"伟大性"，而是哀悼祭奠长城的历史和记忆，并以此隐喻现实。祭奠仪式在这些作品中起着非常重要的作用，只有通过这种宗教仪式般的形式，作为宏大历史叙事的记忆和个人的当下经验，这两种几乎没有可比性的体验才能够进行对话。因为，长城和仪式共同作用于个人体验并赋予其神秘色彩。因为仪式能使一个现实的人[艺术家]进入萨满状态，从而忘却了现实，最终进入历史或未来的理想境界。所以，这些仪式与古代传统本身无关，它们表达的是现实问题和艺术家作为现代人的个性。艺术家常常将自己打扮成被拯救的"受难者[wounded]"或相反的"拯救者"[saver]，比如鬼魂或巫师。前卫艺术的这种新的"长城话语"是一种对现实中政治权威的批判或对自身的调侃。

北京的"观念21"艺术群体[包括艺术家赵建海、盛奇、龚建军和康木]经常在长城、圆明园废墟等历史遗址进行行为艺术。[图6-7] 1988年5月，他们在长城的一座烽火台上度过了一夜，太阳升起时，他们用黑色包裹自己，装扮成"鬼"，开始了一系列包括"吼天"、"红色包扎长城"、"借火"、"救死"在内的行为艺术。在"吼天"中，四位艺术家站在长城上，演奏民族音乐，释放由于长期社会压抑造成的肉体和情感压力。"观念21"的艺术家们视长城为一个巨大的活体，它像人一样"呼吸"。他们把长城用红色的遮盖物包扎起来，在它的"躯体"上，点燃烽火，他们以"自杀"的形式表演了一场祭奠。[9]



图6-7："观念21"艺术群体 《救死》——长城系列行为艺术之一 1988年 行为艺术

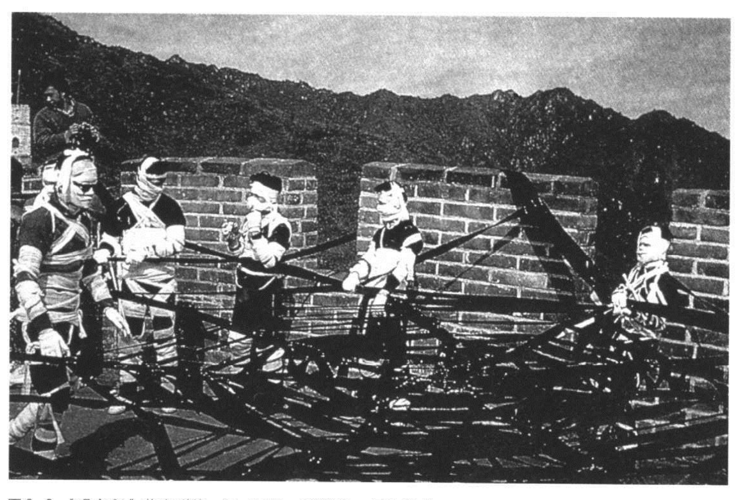


图6-8："观念21"艺术群体 《大地震》 1988年 行为艺术

1988年，该群体的艺术家参与了由影视制作者温普林导演的电视节目《大地震》[图6-8]。表演地点在长城上，艺术家们用白色的绷带包扎自己，其行为看起来好像在进行体育锻炼，如"太极"。[10]艺术家们的躯体象木乃伊一样包裹在白色绷带里，酷似医院里受伤的人，或传统葬礼上的祭奠者。这些"受伤的人"甚至"自杀者"的形象越来越多地出现在70年代和80年代时期，包扎自己躯体的行为成为"八五美术运动"行为艺术中最受青睐的肢体语言之一。[图6-9]

这些行为艺术中"包扎"和"自杀"的行为可以有多种含义，它可以唤起因政治压迫、"文化大革命"暴力破坏，以及被鲁迅描述为在"吃人"的传统儒教压迫下所引起的悲剧心理伤痕；也可以被视做为寻求现代性和争取民主所具有的崇高牺牲精神的象征。"受伤"的概念可

10 这次表演的实况被收入温普林的录像作品《公众空间的冲突[前卫行为艺术文件]》。1998年该作品曾在"蜕变与突破：华人新艺术展"中展出。参阅《蜕变与突破：华人新艺术展》[*Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: University of California Press, 1998]。



图6-9：池社 《包扎系列之一：国王与王后》 1987年 行为艺术

以回溯到70年代末期的“伤痕”画派。艺术家们不仅包扎自己，而且包扎荒弃的建筑废墟和纪念碑，包括对长城的频繁包扎。1978年，在邓小平号召改革开放之后的一年，1860年曾遭英法联军焚毁的原清朝皇家园林的圆明园废墟成为年轻艺术家和诗人的聚集地。“星星画会”——中国第一个前卫艺术团体的成员之一黄锐，描绘了圆明园废墟，并命名为《新生》[图6-10]。在画面中，一座宫殿大门残存的柱群被描绘成一群正在从地上站起面对日出的人。在这里，“新人”的重生和“新鲜空气”从衰落破旧中产生的场景包含了寻求民族现代性的情感。80年代中期，当“观念21”艺术群体的艺术家们邂逅圆明园废墟时，正像后来他们在长城上的行为艺术《大地震》中所表演的那样，他们包扎了柱子和他们自己。 甚至纪念碑式的雕塑也可以用来包扎“受伤



图6-10：黄锐《新生》1979年 油画

的”物体。《受伤的菩萨》[1987]是由“八五美术运动”中来自福建省泉州现代艺术团体的艺术家陈立德所创作的现成品艺术作品。在这件作品中，一块白色绷带被蒙在佛像雕塑的前额上。诸如此类的主题——“受伤的菩萨”、“受伤的人”和“受伤的长城”都频繁地被80年代以来的中国前卫艺术家所运用。它成为一种话语修辞，借此表达民族的历史悲剧。以此，长城、圆明园和菩萨代表了传统文化中的人文价值。它们已被国家意识形态和全球化带来的物质至上主义所伤害，也就是被中国现代人自己所伤害。

90年代早期，另一艺术群体认同“受伤的人”和“受伤的长城”的概念，他们的作品看起来酷似在长城上举行的一系列葬礼。1993年，郑连杰带领十五位艺术家在位于河北省境内的司马台长城上创作了一系列包括行为、装置和大地艺术在内的作品，历时十七天。[彩页5，No.1-2]司马台长城坐落在燕山最为危险、陡峭的山峰上，已遭受了严重的破坏。就是在这里，“受伤的人们”又一次出现在名为《黑色可口可乐》的系列作品中。该系列包括一群艺术家向两个缠有黑色绷带、仰卧在长城上的艺术家投掷可口可乐瓶。许多绳索纵横交错，将两个仰卧的艺术家“掩埋”。[11]该系列的最后一部分作品被称为《大爆炸》。艺术家们在长城的废墟上举行了一次葬礼。在当地农民的帮助下，他们费时五天，将一万多块散落在山脚的明代[1368—1644]长城城砖搬到了长城上。接着，又用从一块红布上割下的三百米长的布带把这些城砖包扎成“十”字状。这些红色的“十”字可以被解读为耶稣被钉死在十字架上的象征，喻指牺牲。城砖被放置在长城的三座烽火台之间。[12]艺术

11 郑连杰：《关于长城行为艺术表演的解说》，未出版。

12 郑连杰：《关于长城行为艺术表演的解说》。

家兼组织者郑连杰说："每块城砖意味着一段凝固的历史。我们所做的就是在夕阳下捆绑并浓缩历史。"[13] 仪式最后，艺术家们在自己的头上扎上红布条，向那些寻找回来的城砖撒纸钱——"撒纸钱"的行为通常出现在传统的葬礼上，是送别死者平安到达另一个极乐世界的仪式之一。不知道艺术家们的行为是否是为了哀悼被长城掩埋的修筑长城的死者，抑或意在埋葬一切形式的保守主义和对现代化的礼赞。

也许，最不露痕迹的葬礼和祭奠是徐冰的《鬼打墙》。徐冰在这件作品中带给我们一个宏大的纪念碑形式，但同时非常微妙地解构了它，并以此寄予了一种反纪念碑和宏大风格的意味。1988年，徐冰在完成了著名的《析世鉴》[即《天书》]之后，开始创作第二个主要项目——《鬼打墙》。1990年，徐冰和他的工作团队历时二十四天对长城进行拓印，这种传统技艺通常被用来制作书法的精美复制品。重新装置这些拓片，并作为装置作品在美国展出，总共花费了几个月的时间。[14]在现代西方和中国的艺术中，都有从现成物品上印制拓片的众多先例，从墓碑和石碑上印制拓片的习俗在中国古代很早的时候就有，对于许多中国观众来说更是十分熟悉。

然而，在徐冰的这件作品中，他运用了一种史无前例的方式来拓印长城——这种行为以前从未有人尝试过。[图6-11] 粗心的观众或许不能体会到艺术家为了获取这些拓片所经历的艰辛过程：用棉花制成的棒槌经过数万次的轻拍把宣纸压印在墙上，这要经受寒风和在高脚手架上工作的危险。完成这项工作之后，还要把数千张拓片粘贴在一起，形成一件作品。观众们只看到了最终的结果，而且大多都是从照片上看到，而非亲眼目睹。只有在亲眼看到真实尺寸的拓片悬挂在展厅的墙上，观众才开始意识到它的长和宽所达到的程度。在我们看来，所有包含在这件作品中的行为，从它的准备过程到最终实物化的成果，始终都与一种祭奠仪式相关。

作为一种户外工作程序，《鬼打墙》的制作方法和西方大地艺术相似，尽管徐冰采取的是用纸和墨对长城进行拓印，不同于克里斯多等艺术家用布包扎建筑体的方法。正如在西方所体现的那样，大地艺术是一种观念艺术，这种观念艺术通常用照片的形式表现，其主要作用不是为了展示真实作品的巨大尺度，甚至不是去表现其尺度，而是把它的存在作为一个观念的存在加以证明，并确认其不可展示性。然而，徐冰却不遗余力地在美术馆环境中展出他宏大创作的真实尺度。他还试图再造和保存长城本来面貌的可触摸性。后来徐冰运用传统技法制作出的墓碑拓片使观众能够看到长城经过长久侵蚀后的效果，甚至是极为微小的细节。这些细节在其他情况下是无法看见的，即使是通过照片资料也难以显现。与此同时，我们看到了一座"超现实"的长城，

13　郑连杰：《捆扎丢失的灵魂》，载《艺术新闻》，特刊1，1993年第1期。在整个表演过程中，郑连杰和他的合作者们头上始终系着红布条。

14　这件装置作品的首次展出是在威斯康辛大学的艾尔维热姆美术馆［Elvehjem Museum of Art］。布列塔·艾里克森［Britta Erickson］在其所著的《徐冰艺术的过程与意义》一文中对这件作品进行了讨论，该文收入《徐冰的三件装置艺术作品》［麦迪逊，艾尔维热姆美术馆，威斯康辛大学麦迪逊校区，1991］，18－23页。

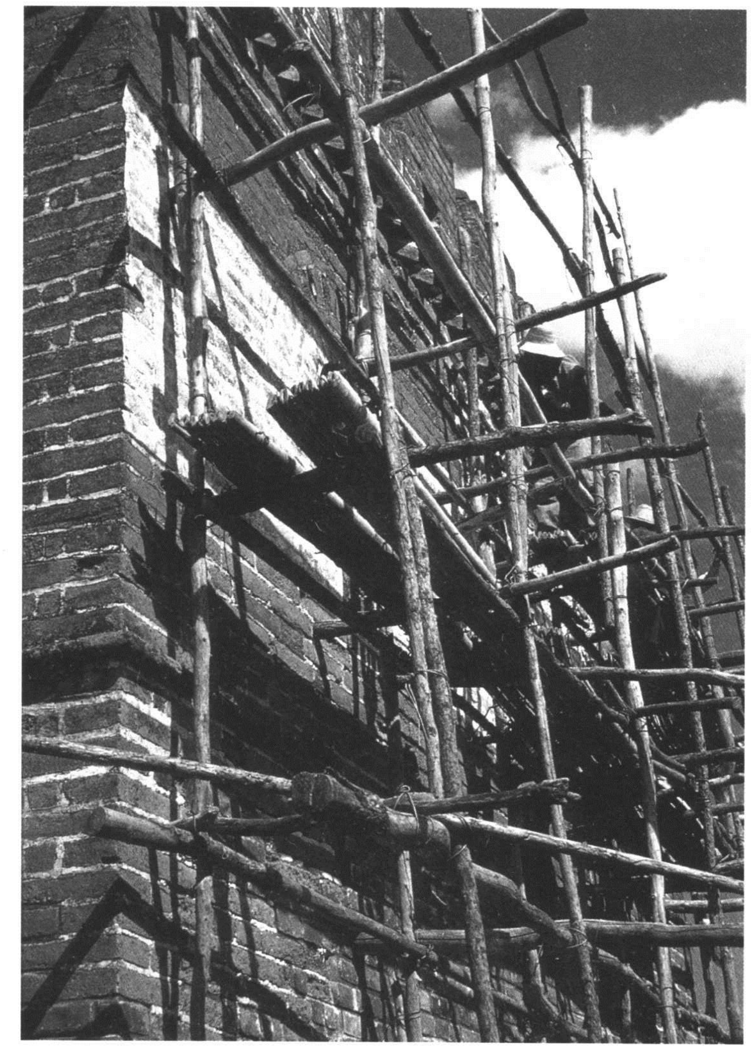


图 6–11：徐冰和他的民工们于 1990 年用二十四天的时间拓印长城

它残存的细节被极度强调，以至于三维的墙都变得表面化了。这种效果是一种与世隔绝和支离破碎的结果。徐冰的长城拓片没有背景，它脱离了其存在的物质环境、山峦、沙漠以及作为古战场的历史脉络。长城——这座随着周围山脉的蜿蜒而起伏，和万物一起呼吸的活的构造，变成了纪念性的拓片。它被抽空了任何浪漫性和生命力，变成了一个巨大的脱离了自身背景的地理标本，并作为一个被精心对待和审视的碎片从真实的时空中抽离出来。由于这些拓片有着巨大的体量，它们给人们的印象如同一些极度超常和过度放大的照片。其结果是，这种“忠实的”再造歪曲了长城的原来面貌，使该作品看上去有些近似一层没有生命的肌肤。

当《鬼打墙》在美国威斯康辛大学首次展出时，在其末端用来压

住未经装裱的拓片的大石块上面，徐冰放置了一堆黑土，其效果恰似一座坟墓。[彩页4]在这件作品中，纪念性装置的对称暗示着庙堂里庄严沉重的气氛。通过这件作品，徐冰解构了一个纪念碑式的文化图像，这种图像比历史上任何人造的建构都需要更多的生命和精力的投入。当我们考虑到艺术家在创作该作品时付出的巨大劳动时，一种对其是否属徒劳之举的近乎悲剧般的疑惑会油然而生。一些人把徐冰巨大的付出，包括精神的、物质的、金钱的和时间的付出，和那些建造了真实长城的人的劳动相提并论。不仅如此，这件作品标题本身也传达了“徒劳”的含义。“鬼打墙”涉及中国的一个民间传说：一个行路人在夜里迷了路，反复迂回地走着曾经走过的路，似乎是鬼围了一堵墙，阻止他继续朝目的地前进。因此，将该民间传说题目“鬼打墙”中的“打”字理解为“建造”会更为准确，这和徐冰所说的“鬼打墙”[Ghost Pouding the Wall]在英文翻译中的“打”[Poud]，在意义上是不同的。[15]

如前所述，许多中国学者已经表达了他们对长城历史、文化具有普遍性的某些消极看法，徐冰也调查了17世纪中国历史学家顾炎武关于长城试图封闭隔绝中国的尝试及其失败的研究。在20世纪80年代，中国知识分子对“长城”的概念提出了同样的批评。他们呼吁重建自成体系的、把“长城”视为文化表征的概念，他们认为“长城”所代表的是落后的、防御性的传统文化。[16] 1988年，中国的一部电视片这样说道：

“然而，假使长城会说话，它一定会老老实实告诉炎黄子孙们，它只是历史的命运所铸造的一座巨大的悲剧纪念碑。它无法代表强大、进取和光荣，只代表着封闭、保守、无能防御和面对侵略的怯弱。由于它的巨大和悠久，它还把自诩自大和自欺欺人深深地烙在了我们民族的心灵上。”

长城巨大的表象和徐冰作品中所体现的极度虚无主义之间的对比在这段话中得到了完美的反映。

15　汉字“打”是多义字，其中两个含义应用最广。一个是“使某事发生”，例如，打[猜]谜语、打[建造]墙；另一个是“激烈的举动”，例如“击”、“敲”，等等。

16　布列塔·艾里克森：《徐冰艺术的过程与意义》，23页。

尽管长城被视做中华民族的积极象征，如同孙中山所指出，没有长城的存在，中国就不可能维持两千年的历史与文化。但是若干世纪以来，当权者对长城从未实施任何的修复工程。在毛泽东时代，长城作为一个建筑实体对政府几乎没有用处。20世纪50年代初，北京的许多古城墙被拆掉，以便为主要街道和天安门的建设腾出空间。[17]然而，作为意识形态象征的长城却得到广泛的赞美。毛泽东在自己的诗作中频繁地提到长城的伟大[18]，但在社会主义现实主义绘画中，长城的颓垣断壁可能更受喜爱，正如前面所提到的，那时人们习惯于把长城作为旧时代、封建社会的象征，以此烘托新的社会主义现代化建设。这是当时很流行的社会主义现实主义的表现手法，就像石鲁的《长城外》[图6-6]一样。这样的代价是，长城受到了破坏。为了建设现代化的交通，长城的一部分被拆卸，其砖石在“文化大革命”时被用于农业水利和灌溉工程。

直到80年代邓小平开始推行经济改革，长城才得到了一次修复。但在很大程度上，其象征意义，大于实际的建筑修复意义。正如邓小平提出的口号中所说：“爱我中华，修我长城。”虽然北京近郊的一段长城墙体得以修复，但更重要的是，“修复”的意义在于整合中华民族的爱国主义精神。这种整合与1984年邓小平提出的“四个现代化”的号召是一致的。“修复”是重新建构一个全球化的现代中国身份的过程。通过这次修复，邓小平试图把全体当代中国人与另一种民族主义的意识形态连接起来。在他看来，“修复”本身与现代化建设是平行的、不冲突的。

尽管在“墙”展中展示的当代艺术作品有可能受到了这一修复长城工程之启发，但它们不能被认为是对邓小平这项工程的目的性的直接表现。这些带有修复长城主题的作品，或多或少可被看做对邓小平“复兴”话语修辞的反应和卡通式的模仿，它是一种对中国人现代身份不同理解的表述。蔡国强是旅居美国纽约的中国艺术家，他在1993年进行了一项以长城为题材的艺术项目。艺术家及其团队用火药在长城下点燃他所谓的“火龙”。他们在嘉峪关[长城西部终点的一个隘口]西面的沙漠用火药撒下了一条长达一万米的小径。[彩页1-2]在一个黄昏，火药被点燃，从而制造了一堵纪念性的火墙，在为数不多的观众的见证下，在开阔的沙漠上持续了大约一百秒钟。这堵一万米的火墙组成一条“气”线，以此来唤醒长城。[彩页1-1]蔡国强认为长城已经“沉睡”了数千年，与一般观念相反，他使用火药并非是一种攻击性的行动。[19]在古代中

17　有关北京与天安门1949年后的建设情况，请参阅巫鸿《天安门广场：一个纪念碑的政治史》一文，载《再现》1991年夏，第35期，84～117页。

18　在毛泽东的诗里，长城一再出现，长城似乎与这个国家和人民，与这片土地，甚至与毛泽东自身一样伟大。他在《六盘山》写道：“不到长城非好汉，”该诗的创作时间是在长征[1934—1936]结束时。在诗里，毛泽东歌颂长城，因为长城标志着他所率领军队的胜利，最终到达前线。1936年毛泽东在《沁园春·雪》中所写的“长城内外”、“大河上下”等词句不仅捕捉到了中国的地理特征，而且暗示了新国家的面貌。参阅《毛主席诗词》46～49页，北京，商务印书馆，1976。中华人民共和国1949年成立后，长城作为民族主义的象征逐步被用于歌颂这个大一统的新国家。建国十周年纪念时，两位最有影响力的中国现代水墨画家傅抱石和关山月创作了一幅描绘《沁园春·雪》词意的大型作品《江山如此多娇》。该画的构图主要考虑如何描绘中国的地理风貌，也就是“长城内外”，这种景观在画作的前景中得到强调。关于此画创作过程的许多细节，可以参阅安雅兰：《中华人民共和国的画家与政治，1949—1979》，229～232页，伯克利，加州大学出版社，1994。

19　蔡国强：《为长城延长一万米：为外星人所作的计划第10号》，见《蔡国强》，31页，纽约，泰晤士与哈得逊出版公司，2000。

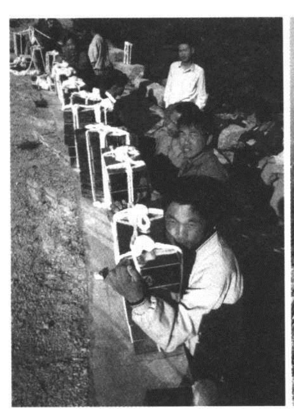
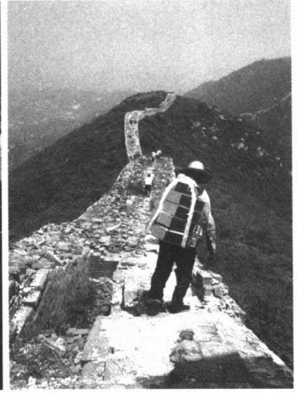
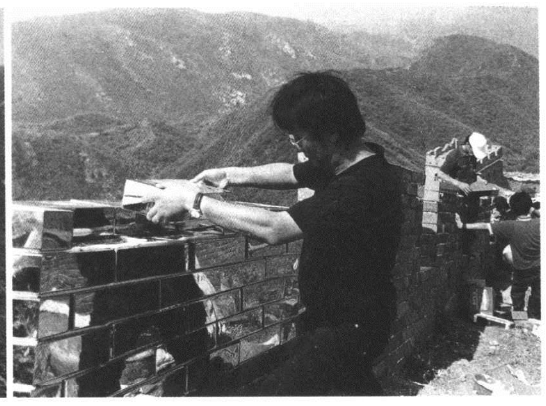




图6–12，No.1–3：展望 《镶长城》 1997年 行为艺术

20 蔡国强：《为长城延长一万米：为外星人所作的计划第10号》，见《蔡国强》，31页。

21 展望：《关于〈镶长城〉的声明》，1997年，未出版。

国，火药起源于宗教性的祭祀场合，而非军事用途。此外，烟与火一直与萨满教和传统中国的宇宙观念紧密相连。爆炸是一次召唤长城灵魂的行动，也是一次召唤那些从前在长城付出生命的苦难灵魂的行为。在蔡国强看来，只有通过心理的或精神的方式，修复长城才有可能完成，而那种通过砖与泥的物质修复方式则根本无济于事。使用爆炸这一方式不是为了唤起战争的破坏记忆，而是要建设什么，只有透过神秘[甚至有些巫术意义]的灵魂激发，长城才能得以重生。[20]

蔡国强的作品可以理解为在90年代又满足了西方对长城神秘性的幻想。展望1997年的大地作品《镶长城》则为我们提供了邓小平修复长城工程的另类解读。在这件作品中，艺术家使用不锈钢做成的空心砖修补长城上所缺失的箭垛。这段长城位于北京八达岭西部的农村地区。艺术家攀上两座山峰后，发现那里的长城少了两个箭垛，跨度有二十米长。经过仔细计算，确定需要二百五十多块整砖以及五十多块半截砖。展望及其团队在他的工作室用两毫米厚的不锈钢板，严格按实际尺寸来复制长城上的砖块，这些"砖块"经打磨后，镀上钛金。整个作品的制造过程与长城初建时的实际情况毫无二致。数十个农民被雇来把自制的砖块背上长城，接着助手们把它们砌入到长城的残缺部分，以恢复原貌。从远处看，砌入金砖的长城闪闪发亮，好像镶了"金牙"。[图6–12，No.1–3]"金牙"指涉的是一个传统的观念：金子等同于财富。从前，一个人如果镶有金牙，会马上被视做富人。在艺术家看来，这些新"砖"暗示着物质主义与物欲。正如展望所言："不知为什么，长城几乎成为我们的精神象征，人们再也不关心它的原意是否合理和符合民意，我把这两个具有象征性的东西[石与金，真与假]镶在一起，所提出的问题实际上是针对一个全民的梦想。"[21]这些新墙可以被视做一种

对民族心态和向往的戏剧性转换，即从早期抗日战争的英雄主义转变到当前的物质主义。

正如《镶长城》所暗示的那样，当代中国艺术发生了一个转变，也就是从80年代对意识形态的关注转变到90年代对物质主义更为直接的关注。这一转变伴随着中国迅速的全球化以及全球化带来的跨国主义，迫使当代艺术家更为关心营销、体制化等问题，并不约而同地放弃了史诗的、理想主义的，甚至有点幼稚的创作方式，这些曾是80年代的特色。80年代成长起来的一代艺术家，如徐冰、蔡国强以及“观念21”艺术群体，通常会从古代哲学和文化中精选一些高度深奥的意义融入他们的“长城”主题创作活动。无论他们使用何种媒介，表达何种社会态度，这些艺术家总是通过自己的作品来再现某种关于长城的新观念。与之相反，90年代的艺术家更关心的是如何使长城更接近于当代生活的实际，以及如何使自己的视觉语言更为人们所接受。有时，他们的长城艺术计划甚至都不在实体长城上进行。越来越多的“假”长城出现在各种都市空间、街道，甚至住宅里，这属于一种名为“方案艺术”的艺术作品。在这些艺术家看来，长城的形象不是单一的，而是可复制的、可分解的、可移动的。长城那永恒的、史诗般的特质已经被融入到许多小的、更近距离的、私人的物件中去了。

这一类艺术家群体作品中的最佳例子可以在王晋的艺术计划中找到。王晋是一位居住在北京的艺术家，从20世纪90年代初开始从事观念艺术创作。他的兴趣是调查物质主义对日常生活的影响，其方式是审视某件他所给出的艺术品[通常是工业品]与艺术活动中的人群[观众]之间的关系。他的作品反映出日益高涨的商业主义已经显著改变了中国人的社会生活和文化。当王晋发现了一些几个世纪前的紫禁城城墙的墙砖时，他决定在上面绘上美元图案，然后，再把砖块放回原先失修的“城墙”上。他把这次行为观念艺术活动命名为《叩门》[图6-13]。尽管艺术家曾经说过，这件作品最初与他多次申请美国签证但均被拒签有关，可观者还是能从作品中感受到新与旧、古与今的对比。[22]艺术家成功地使大众感到震惊。这件作品隐喻了当代中国文化在“价值”这个问题上的失语，这是中国当代性中一个十分迫切却没有结论的问题。

另一方面，画在墙砖上的美元图案也在发出一个清晰的信息，那就是，全球化的影响实际已经在叩打着中国文明的大门。一个戏剧性的商业事件更清晰地说明了这种冲突。2000年10月，美国的星巴克咖啡店在紫禁城的一个出口边开了一家分店，许多中国人的心理受到巨大的冲击：一个神圣之地受到了资本主义的侵扰。这一事件被西方传媒首先报道，记者是《纽约时报》的彼得·艾狄登[Peter Edidin]。尤为引人注目的是该消息旁边的照片——星巴克巨大的前景遮住了太和殿

22　王晋与高名潞的谈话，2004年12月23日。

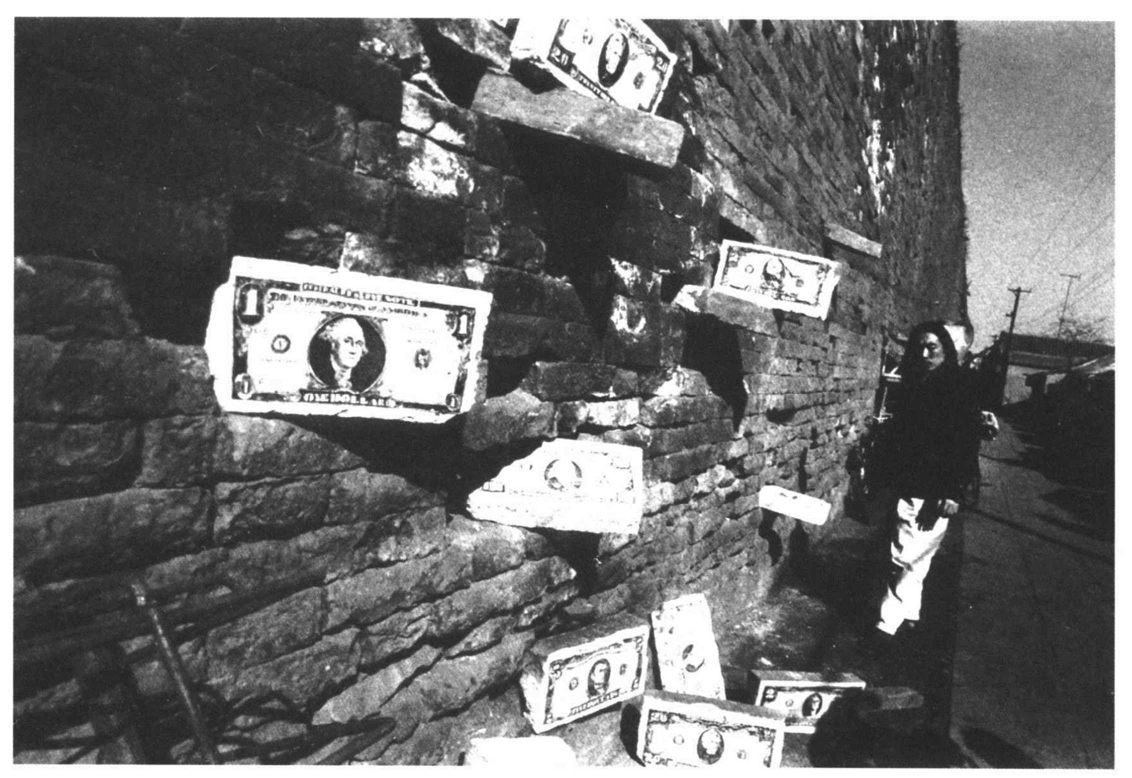


图6-13. 王晋 《叩门》 1995年

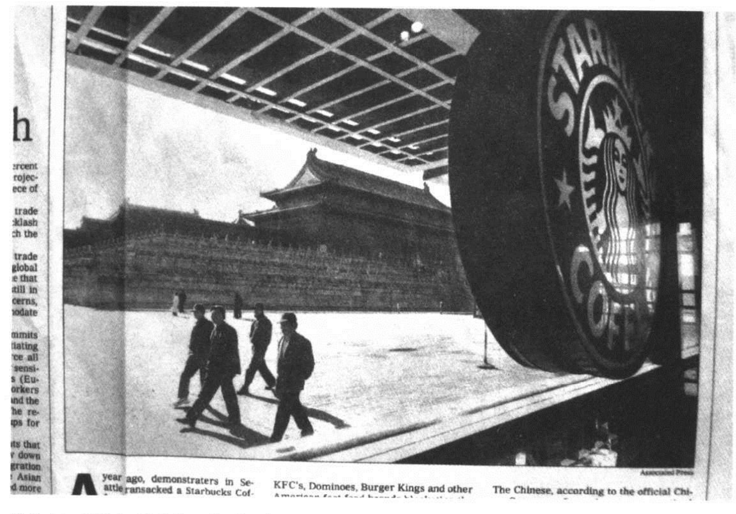
23 参阅《纽约时报》，2000年12月3日，6版。

24 王晋：《长城：非此即彼——艺术方案一例》，载《华人文化世界》1，1997年1月，52～53页。

[紫禁城的中心建筑]。[图6-14]无论是内容还是形式，该照片都与王晋的《叩门》不谋而合。[23]

1996年，王晋组织了另外一次长城艺术计划，名为《长城：非此即彼》[图6-15]。该计划打算沿着甘肃省沙漠中的长城废墟修筑一段新的长城，但至今仍未能实现。按设想的方案，该计划在冬季实施，城墙与箭垛将以无数的可口可乐罐子、瓶子作为建筑材料，浇以冻土，其尺寸和形状与附近的长城完全相同。[24]对艺术家而言，长城已经升华为某种文化与历史，成为某种与那些无常的过去无法廓清关系的物体。在这个计划里，王晋通过长城来讨论中华民族所面临的挑战。“可口可乐”作为全球最成功的量化生产的产品，代表了全球新商品的威力。艺术家认为，脆弱的长城无法对这样的一个挑战作出明确的、断然的反应。然而，问题不是如何抵御，而是应不应该抵御全球化的冲击。对于这些全球化的力量，我们是采取防御性的抵抗态度，还是采取进攻性的接触战略呢？

同一年，在另一个也是以长城为题材的艺术计划中，王晋继续对这种讨论进行探讨。该计划名为《1996中原·冰》［图6-16，No.1-2］，好像是打造了一堵“复制的长城”。王晋及其合作伙伴受郑州市政府的委



A year ago, demonstraters in Seattle ransacked a Starbucks Cof-

KFC's, Dominoes, Burger Kings and other

The Chinese, according to the official Chi-

图 6-14：2000 年 12 月 3 日《纽约时报》记者彼得·艾狄登关于星巴克在紫禁城的一个出口处开了一家分店的报道

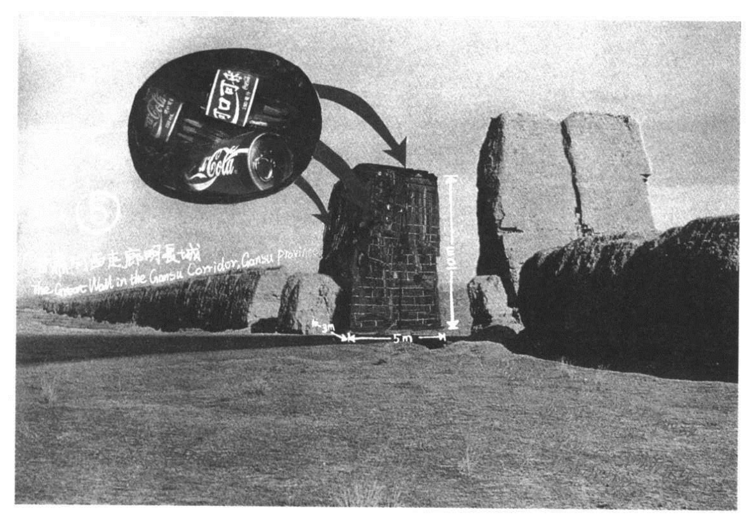


图 6-15：王晋 《长城：非此即彼》 1996 年

托，为该市第一座大型商厦设立一个纪念碑雕塑。在商厦门前的广场上，他们建起一堵长达三十米的冰墙，中间镶入许多奢侈消费品，如珠宝、化妆品、玩具、移动电话、药物，等等。人们在看到冰墙中的物品后，开始争着掏挖冰墙，获取物品，最终使冰墙倒塌。根据王晋的想法，该计划原先的目标是以冰这种物质来“冷却”和“净化”大众，但结果完全相反，实体墙的纯洁被消费者的欲望所玷污，而冰块也被消费者物质主义的狂热而非自然阳光所溶化。

在快速变迁的当今中国社会，长城不再是战争的产物，也不是英雄主义的象征，相反，它的意义已经被肢解。长城仍然是中国历史的

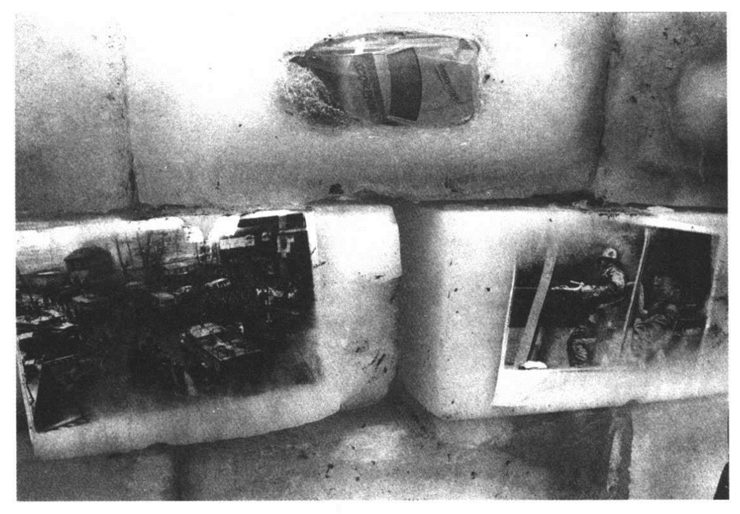
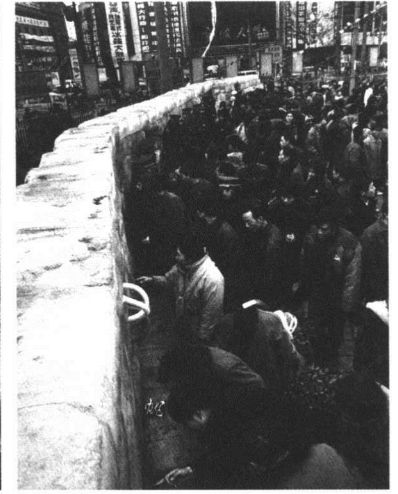



图6–16,No.1–2：王晋 《1996中原·冰》 1996年

一个能指，但又可以被灵活地重构，以满足当代中国人的不同身份需求。通过一种历史记忆与个体[或一代人]体验之间的对话，长城可以与任何表现主题和谐共处。她可以被用做表现某种完全非政治化的主题。例如在公园这样的场所，在刘小东的油画《一座大山》[图6–17]里，长城被安排在一个园林式的景观之中，一个人在湖面泛舟，观赏风景，他背后的长城如长蛇般逶迤蜿蜒。长城的尺寸很小，而且与山峰一样都是绿灰色，结果使其在画面中似乎处于从属的，甚至是渺小的地位。画面中的那个人面对观众，完全忽略了长城，似乎没有任何敬仰之意。

长城还被用做日益蓬勃的中国大众文化读物的插图。在王劲松的《我终于登上了长城！》[彩页19] 里，长城的历史纪念碑意义也被转化为日常生活和休闲文化的一个话题。在这件作品里，艺术家描绘了意大利歌唱家帕瓦罗蒂在长城上演唱的戏剧性情景。通过以"我终于登上了长城"为题，艺术家不仅图示了帕瓦罗蒂对长城的喜悦与仰慕，也图示了数世纪以来外国人对长城的幻想。另一方面，由于帕瓦罗蒂是中国最受大众欢迎的外国歌唱家，自90年代初以来，曾五次访问中国，因此，该画也展示了中国人与欧洲人之间对相互事物[异国情调]的好奇和追逐。

直到最近，所有关于长城的释义似乎仍与性别或私人话题无关，因为长城是如此的壮观，并总是与国家的命运和民族的身份相关。然而，2001年马六明进行了一项长城行为艺术表演。如通常那样，艺术家裸露着他的男性身躯，脸部化着女妆，在一个明媚的日子里，沿着长城废墟走了很长的一段路。



图6–17. 刘小东 《一座大山》 2000年 布面油画

马六明的长城表演似乎只是在肤浅的、形式主义的层面上处理性别问题。与马六明不同，何成瑶这位中国女性艺术家通过她的名为《开放长城》的表演，对长城作出了强烈的女性主义评论。2001年5月17日，当德国艺术家斯库尔特[H. A. Schult]把他的装置作品[一千个“垃圾人”，每个高1.8米] 排成兵马俑队列在金山岭长城上展示时，何成瑶突然从人群中走出，脱掉红色T恤，裸露上身。她引领着人群[包括斯库尔特] 穿过垃圾人队伍，从城墙跃上了烽火台。这次表演是一次真正的“偶发事件”。她的冲动来源于长城的历史记忆与她个人生活经历之间的冲突。面对着长城和兵马俑的“伟大”，何成瑶突然感到极度的无力。此时此刻，摆脱这两个庞大记忆空间所带来的巨大压力的唯一方法就是脱掉衣服。这种动作也来自其母亲的“疯癫的极端行为”。在20世纪60年代，何成瑶的父母因未婚生育了她而受到严厉的惩罚。两人都被开除公职，被社会唾弃。她的母亲被打上“伤风败俗”的标签而蒙羞，最终导致精神错乱。何成瑶说：“没有母亲在家乡的大街小巷白天黑夜披头散发、赤裸着身体呼叫、奔跑，以这种方式揭露父权制的道德禁锢，抗议父权制的暴力和处罚，藐视父权制的权威，以疯癫的极端行为实现自身的自由，就没有我以‘艺术家’的身份在长城上的‘行为’。我明白了我自己同样触犯了男权社会对女性自由支配自己身体的禁忌，

25 何成瑶与高名潞的对话，北京，2001年6月30日。

更不能以‘艺术’的名义。我以为我不能再步前辈的后尘，我要以自己的身体为武器，向千百年的禁忌对话和挑战。”[25] 无需赘言，在这次表演中，何成瑶以其身体开辟了一次与长城的对话，长城在这里代表了道德禁忌的巨大能量。似乎，何成瑶的经历把我们带回到了古代孟姜女故事的情景之中。从她的解读看来，长城[及其所属的道德体系]不仅仅是由那些对全人类造成威胁的残暴行为所筑成的，更是由父权制社会所构造的[男性话语压迫女性话语]。

“长城”虽然是一个能指，但它的所指绝对是开放的。这使得“长城”可以被再次解读为一个开放的空间，进行历史记忆与个体体验之间的对话。她并非一个死板的主题。观者从这些以“长城”为题材的作品中最终发现的并非对“长城”的简单再现，而是由不同的历史记忆、视觉体验以及社会关注这三者所共同建构的一个空间。“长城”是一个可激活的符号，历史性地被用于反映当代情景的多样性以及多样工作环境的可同步性。抗日战争期间，“长城”是一个民族主义英雄主义的纪念碑；毛泽东时代，“长城”除继续扮演着民族身份的象征外，也被呈现为民族统一与再生的象征；邓小平时期，“长城”是一个复兴的象征。然而，在当代知识分子的眼中，“长城”是一个更为复杂的问题。当我们回顾长城在当代视觉艺术的各种表现时，就能证明这一观点。“长城”作为一个符号以更令人信服的方式出现，为变革与对话提供了空间。正是这种变革，正是这种过去与现在的对话在塑造和建构着中国的现代性意识与身份意识。20世纪如此，21世纪也将如此。

第七章

错位与变形：中国当代艺术中的都市社会空间

都市奇观

在过去的十几年中，中国当代艺术家对正在发生的从农村向都市迅速转变的城市化现象作出了极其迅速而敏感的反应。他们用各种方式，如录像、电影、装置、摄影和绘画的形式去表现这一变化，成为中国当代视觉文化中的一种另类“奇观”[spectacle][1]，并成为中国当代视觉文化中一种典型的“现代性”表现。今天，中国的都市有太多的奇观：随处可见的废墟与高耸的大厦、坐着豪华轿车的新贵与赤裸上身的民工、霓虹灯闪烁的商业区与阴暗的陋室民巷，等等。这些，在中国的录像、摄影、装置以及绘画中都可以见到。与19世纪印象派对巴黎都市的印象“奇观” 的再现类似，中国当代艺术家对“奇观” 的表现是对都市生活和都市阶层变化的再现。与19世纪末法国的新兴资产阶级和都市市民阶层成为都市主体一样，今日中国的中产阶层正在壮大，并成为都市的主体。但不同的是，中国的当代艺术没有运用19世纪印象派优雅的再现形式，而是用错位和挪用的“暴力”语言去虚拟和幻化都市人的生活及其空间。

在表现方法上，当代影像技术的突飞猛进为艺术带来了巨大的语汇资源，电脑数码的“虚拟”成为当代视觉艺术语言的灵魂，无论是电影、卡通、摄影、录像、装置，还是绘画，都受到它无可比拟的穿透力的影响。人们似乎一下子觉得自己身边的世界与宇宙连成一体。多维空间的“虚拟”手法似乎验证了中国古代艺术的最高理想境界，即所谓“笼天地于形内，挫万物于笔端”。而这种“虚拟”语言使艺术家有理由相信他们可以更为真实地反映当下的历史，更为全面地记录现实。然而，这种“虚拟”的记录和再现，按照瓦尔特·本雅明[Walter Benjamin]的话说，它是“对时间的间隔，同时也是对空间的随机应变”[2]。显然这是一种对传统线性的、逻辑化的、静止的历史表现观念的解构和颠覆。同时，这也是一种经验性的再现，正如我们在本书第一章中所提到的中国现代性具有的“实用主义”特点。本雅明的说法与胡适所说的“这个时间、这个境地、这个我的这个真理”很相似。对于胡适和中国的经验主义者而言，“真理不过是对付环境的一种工具”。[3] 中国当代艺术家正是这种现代“实用主义思想”的延续者，在表现全球化的中国都市现象时，他们运用的正是这种“实用主义”的视角。所以，在中国当代艺术家的作品中，都市景观不是现实的再现，而是个人记忆、历史记忆、文化记忆和现场的混合。历史在其中被灵活地符号化，现场则被纳入不同的历史片段，这是一种历史错位和空间的位移，这是中国当代都市人对全球化“奇观”的具体的体验，也是任何国家和地区的人都不

1　美国当代著名新马克思主义艺术史家克拉克[T.J.Clark]曾经用“奇观”[spectacle]这一概念去描述19世纪末的印象派画家捕捉巴黎都市景观的视觉方法。在他看来，不是色彩和科学观察的冲动，而是巴黎都市生活的景象，特别是新兴资产阶级的出现[包括妇女走向公共空间、咖啡、酒吧、剧院等的现代生活景观]，决定了印象派绘画方法的出现。见克拉克：《描绘现代生活：马奈及其追随者绘画中的巴黎》 [*The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton: Princeton University Press, 1999]。

2　瓦尔特·本雅明：《机械复制时代的艺术作品》[*The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) Illuminations Harcourt Brace Jovanovich Inc, 1968. pp. 217-253]。

3　胡适：《实验主义》，载《新青年》，1921年第6卷第4号。关于这个问题的详介，请见本书第一章。



图 7–1：陈运泉 《并非克里斯多的计划之一》 1998—1999 年 摄影

可替代的真实体验。

人与空间的关系既是历时性的，也是共时性的，线性历史空间的片面性已失去意义。建筑空间、城市空间、社区空间、私人空间、公共空间的互相挪用成为当代中国艺术家的手段，它表现了当下中国都市奇观的诡异的本质，即旧有都市空间的消失并非只是物理的建筑空间的消失，其实质是整个文化和历史空间的消失。[图 7–1]同时，记忆又并非永久消失，而是驻留在人们的记忆空间之中，成为时间意识因素，但不是线性的，而是支离和片段的。所以，它的再现必定是变形和错位的。[图 7–2、图 7–3]

所以，中国艺术家在疯狂地运用这些错位和变形的语言时显得非常得心应手，没有任何障碍。人们不免怀疑后社会主义的中国大概与后现代主义有着天然的渊源。这其中的原因大概一方面来自中国艺术

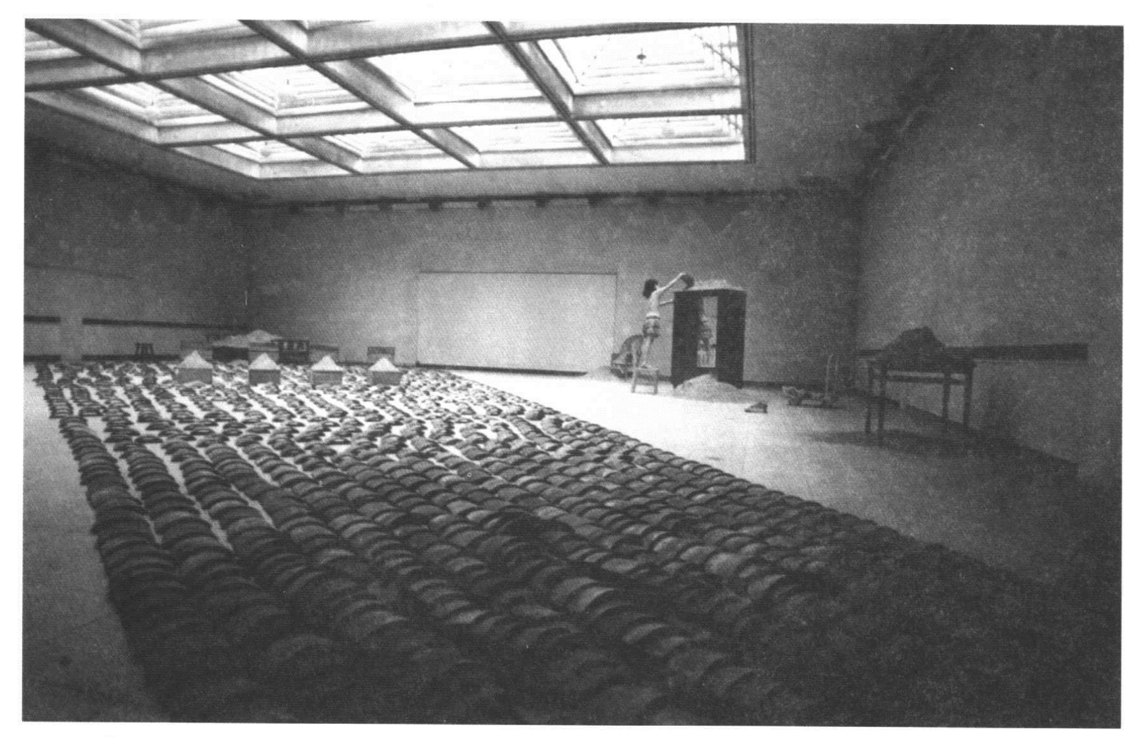


图7-2：尹秀珍 《废都》 1996年　装置



图7-3：陈劭雄 《风景》 1997年　录像

家对新媒体语言的饥渴，另一方面则来自传统的视觉熏染，更主要的是当下中国绝无仅有的都市空间现状。在杨福东的近期短片作品中这一现实表现得很明显，他把当代数码摄影技术和传统水墨的氤氲气象完美地结合在一起，而这种联姻后的“小资情调”又恰恰是当代都市白领青年的梦境。在西方当代艺术理论中，旧的现代主义和后现代主义的历史性和美学性的描述已被讥笑为旧式的美术史理论，就像20世纪80年代和90年代在当代艺术史和艺术批评方面一直处于领导地位的美国“十月”[October]艺术批评小组，如今被新兴的“视觉研究”[Visual Studies]批评家嘲笑为“老式美术史”一样。但是，当代这种趋于对“图像”的崇拜和抛弃书写文本的“视觉研究”倾向，是否有点像当初帕诺夫斯基的“图像学”艺术史对历史知识和书写文本的极端偏爱一样？还是又走到了另一个极端？ 相反，书写与视觉的对立在中国古代文化艺术中从来就没有发生过。书法艺术本身对二者的综合且不说，就是哲学、佛学等理论书写中也总是与形象和比喻融为一体。比如，华严宗的名句“一月普现一切水，一切水月一月摄”，既是佛学思辨原理，又是视觉形象描绘。逻辑思维和形象思维的混合反而使当代艺术家在运用科技语言时更能将它与审美形象融为一体。21世纪初的中国年轻一代最喜爱的电影是周星驰的大片《功夫》。周星驰的想象力和使用媒介的天才是东方武侠小说型的，但是他也使我们看到，电影中最感动我们的不是别的，恰恰是那些无处不在的错位和变形。恰恰是丑恶与纯洁、暴力与柔弱、富有和贫穷之间的对立和相对性，形成了我们今天都市生活的现实，似乎没有真实的存在，只有浮光掠影的变异。中国人的这种荒诞的宿命感实际上在1949年以来反反复复的政治运动中就已经出现。今天，当全球化浪潮到来时，一种幽默而无伤害的荒诞和没有暴力结果的暴力感，成为中国都市市民的一种特定语言，它寄托着对现实生活的超越和对美好事物的憧憬，不同于好莱坞真实的视觉暴力语言所具有的刺激性。“虚拟”在好莱坞是手法，在中国的艺术家和电影编导那里是终极。因为在现实中，人们对现实存在的视角本身永远是一种错位。个体的人永远看不到世界的整体，即便是数码艺术的“虚拟”，也只是一种个体视角的“丰富性”幻觉，与我们世界的整体性无关。但是，这并不妨碍艺术家有意地利用时空“错位和位移”的随机应变的手法表现都市空间与记忆的错位。这是中国艺术家今天所不可回避的最直接的“现代性”问题。

因此，“文化大革命”后70年代末的乡土题材和80年代的超现实的观念性题材在90年代都逐渐式微。90年代，特别是90年代中期以来，都市题材成为电影、绘画、摄影、装置、录像等各种艺术媒介的主要表现对象。都市的“奇观”使人们更相信自己的眼睛。“眼见为实”

促使“纪实”风格成为绘画、摄影和实验电影的流行手段。

90年代流行的“纪实”摄影和实验电影与“新生代”绘画等都是根植于同一个理念之上。当艺术家将他的镜头和观察视角[画面]仅仅局限在“看得见”的身边角落时，这种“纪实”的视角本身就是一种对全部社会上下文的切割和肢解，是对时间的空间隔离、对空间的凝固守持。比如，贾樟柯的电影几乎没有镜头的变化，长时间地使用“长镜头”定点不动地聚焦在一个局部角落。“纪实”的逼真是以放弃时间叙事性为代价的，尽管“纪实”本身也是一种对时间的留恋。这种精英的“纪实”实验电影与周星驰的《功夫》大片形成了两极的对照，构成中国都市“奇观”“虚拟”本体中的两个方面。

在“墙”展的这一部分，我们选择了一部分90年代以来在表现都市生活方面比较活跃的艺术家，如宋冬、王晋、张大力、展望、李占洋、刘小东、苏新平、王劲松、邢丹文、赵半狄、何云昌、宋永红等。他们用不同的媒材，以不同的观察方法和空间表现手法表现不同阶层的生活、都市的物质化与人性的关系等等，从中我们可以看到他们的“现实”角度以及艺术家的某种人文关怀。

都市人是一个重要题材。有人关注再现自己身边的人群，包括自己，如刘小东、赵半狄、宋永红、何云昌等；有人关注芸芸众生，特别是民工和社会底层人，如宋冬、王晋、李占洋、张大力等。

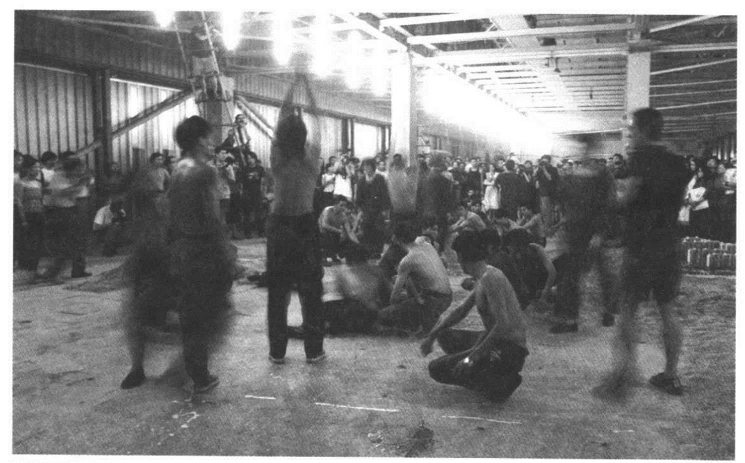
都市身份：非此即彼[宋冬、王晋]

虽然宋冬是一个运用多种媒材创作的艺术家[装置、录像、行为和摄影等都曾作为他的创作媒材]，但不论形式如何多样，他的艺术主体总是与其身边的北京胡同、街巷的生活相关。从这一点看，宋冬是一个地道的现实主义者。一方面，宋冬是当代艺术家中少数几位地道的北京人之一[其他还有顾德新、陈少平、王鲁炎、王晋、朱金石、王功新]；另一方面，他至今仍住在北京的四合院地区，并且是20世纪90年代初“公寓艺术”的参与者之一。那时宋冬关注更多的是他自己的精神状态、生活的小空间和媒介材料之间的对话。在2000年以后的作品中，宋冬更关注城市中的各阶层人群，特别是民工。从2001年开始，宋冬创作了一系列有关民工的作品。2001年，宋冬与吴文光、文慧、尹秀珍一道，在一个由旧的纺织厂厂房改造的艺术中心共同完成一个叫做《与民工一起舞蹈》[图7-4，No.1-2]的现代舞与装置作品。艺术中心的拥有者是一位地产商，而工厂和地产商使宋冬想到了民工。他把民工看成一个新兴的都市阶层，是“一个农业大国向新兴社会形态转型时的人文符号。我并不想在我的作品中去歌颂他们，把他们升华到一个所谓的崇高的位置，而是用看他们[城市移民]和他们看我们[都市人，尤其是所谓社会上层的人]的方法去表现这一重要的人文符号”[4]。

在《与民工一起舞蹈》这件作品中，宋冬、吴文光和文慧同民工一起商量编排程序，共同表演。在2002年高名潞、王明贤策划的“丰收：当代艺术展”中，宋冬邀请了二百多名民工加入他的《盆景》[图7-5]的创作。一个脚手架搭在中国农业展览馆的前门大厅中，一百多名民工赤裸着上身坐在脚手架上，观看宋冬的录像作品。集体在公共场合“看电视”是在北京的民工日常生活的重要一幕。每天傍晚，民工会聚集在大街上有电子显示屏的广场上看电视。当宋冬把民工在大街上看电视的现场搬进展览馆时，这种空间的置换本身导致了身份的错位：本来都市人不注意的民工日常生活被当做了艺术主题，而且迫使都市人去关注。

在2004年的广州“中国人本”摄影展上，宋冬展示了四十个民工拍摄的都市景观。相机是美术馆发给民工的，民工可以自由取景。这

4　高名潞与宋冬的谈话，2002年10月4日，见高名潞、王明贤：《丰收：当代艺术展》，25～26页，香港，香港建筑业导报出版社，2002。



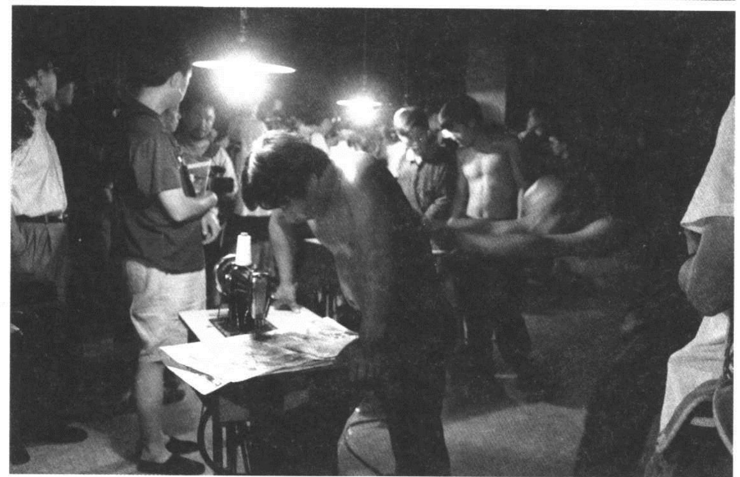


图7-4.No.1-2：吴文光、文慧、尹秀珍、宋冬《与民工一起舞蹈》2001年

个作品延续了宋冬“看和被看”的观念，将都市人眼中的“他者”转换为观察都市的主体。这种主体性的转换使得以自我为中心的都市人，看到了他们自己的形象和他们没有意识到的自我生活环境。

同时，在这种与民工合作的过程中，宋冬作为他们中的一员，或者“工头”，亲身体验到了民工的生存状态，以及他们和都市所面临的问题。从这个意义上讲，宋冬的作品具有人类学和社会学的意义，这与80年代流行的乡村艺术活动相似，但宋冬显得更为勇敢和不回避现实。80年代的乡村艺术活动更像毛泽东时代的农村工作队和宣传队。尽管在这两种情况下，艺术家都充当了教育者和精英的角色，但是，关注社会底层，体验人文关怀，总比精英的自恋对社会更为健康和有益。

近二十年来中国城市建筑的高速发展无论在中国建筑史上，还是在世界建筑史上都是绝无仅有的。据统计，中国过去二十年的建筑总量相当于中国过去一千年的总和。目前全世界三分之二的水泥和脚手

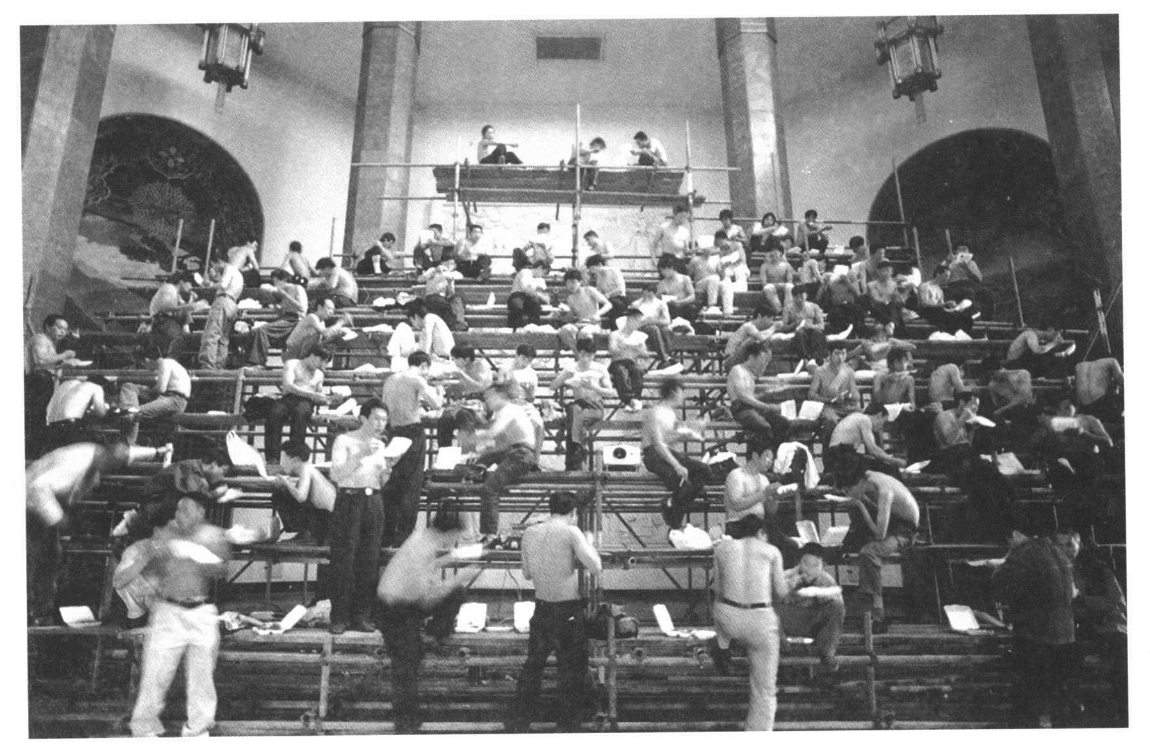
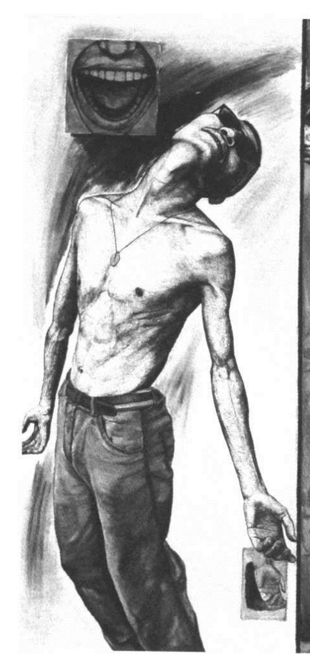


图7–5：宋冬《盆景》2002年 行为艺术

架在中国。这种量化的统计数字其实并不是最重要的，最重要的是建筑在当代中国已成为不容忽视的文化现象。在今天的中国，建筑的意义已远远超出了它作为居住和工作空间的功能，也超越了作为一种艺术形式的建筑概念本身。20世纪末至21世纪初，建筑已成为中国从农业社会向工业社会转型时期最为重要并最具代表性的文化形态。因为中国现有建筑体系的运作是在现有的实用主义政治体制中进行的，它折射了政府与房地产商、房地产商与建筑承包企业及建筑师之间的复杂关系。建筑业也是目前都市中吸纳劳动力最多的行业，所以已成为当代中国从农村到城市移民浪潮的主要引擎。近年，全中国已有11400百万农村人口迁移到城市，仅上海就有300万民工。到2020年，中国城市中的农村移民将达到3亿至5亿，这个数字在人类历史上是史无前例的。从1820年至1930年的一百多年间，所有从爱尔兰向美国移民的人数也不过是450万人。[5] 但是，中国都市的这些“移民”的生活、子女教育，还有他们对都市文化和经济的影响，都还没有被纳入城市发展的主要议事日程。[图7–6、图7–7]

王晋的观念摄影作品《100%》和《0%》是艺术家对这一社会问题的形象化质询。在《100%》中，几组民工往上叠成人墙，并用手支撑

5　吉姆·雅克莱：《大潮：中国人从农村涌向城市》[Jim Yarkley, *A Tidal Wave, China's Masses Pour from Farm to City*]，载《纽约时报》，2004年9月12日，6版。



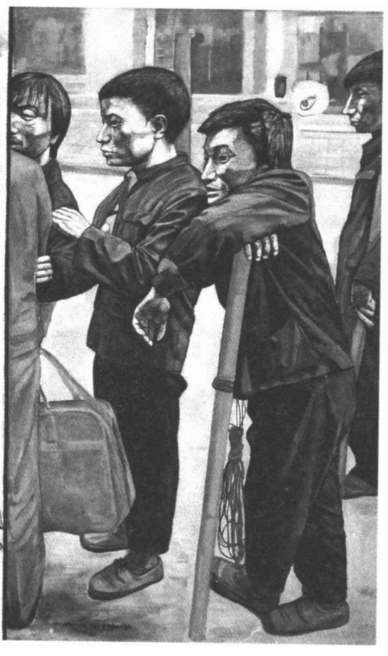


图7–6：忻海洲《民工潮·城市人·进城的人》1994年 油画、炭铅画

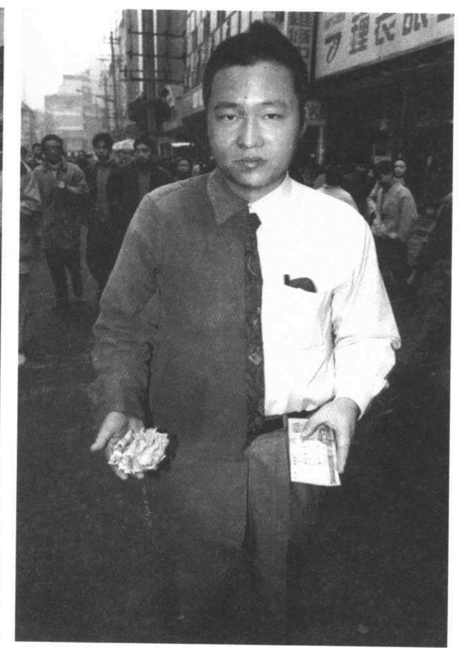


图7–7：罗子丹《一半白领，一半农民》1996年 行为艺术

着立交桥。这里，民工的身体被赋予了钢筋水泥般的力量，他们象征着都市未来的建造者，不仅在建筑意义上，同时也在人文意义上。[彩页18] 而在《0%》中，民工从水泥管伸出的脏脚与北京的现代高楼大厦形成了鲜明对比：一个无序、脏乱，一个理性、高贵。它是“不文明”的一方向“文明”的一方的挑战。[彩页19] 因此，王晋通过他的作品表达了民工是都市未来“既可载舟，亦可覆舟”的不可忽视的力量。王晋总是善于找到一种“非此即彼”的边界，以及一种非常贴切的空间化的物质性语言，以此来揭示紧迫的社会问题，就像他早期在紫禁城墙砖上画美钞，在沙漠戈壁上用“可口可乐”瓶罐建筑长城烽火台的计划一样。王晋的早期作品已经在关注“墙”和边界的问题，并把它和城市生活的现实结合起来。王晋机智而敏锐的观察使他总能找到“边界”[墙]的准确位置。[图7–8、图7–9]

人间万象、人间仪式、人间快照 [李占洋、苏新平、刘小东]

这是一组关注身边社会生活的“现实主义”艺术家。

李占洋是来自重庆四川美术学院的雕塑家。他出生在东北，从小生活在普通工人家庭，从孩童时代起就善于观察底层人的生活和行为。到重庆工作以后，他走街串巷观察都市的每一个角落，并试图“活灵活现”地再现黄桷坪这个“城乡结合部”老百姓的街头日常生活。大



图7-8：王晋 《签署声明——气雾杀虫剂》 1994年 行为艺术



图7-9：王晋 《九二·三作品1》 1992年 行为艺术

街上，酒吧里，甚至是夜总会，他试图将都市的转型通过人物的消闲活动表现出来：中产阶级的暴富、官僚的腐化、底层民工的艰辛。但这些都不是用观念的形式描绘出来的。他捕捉到了很多有叙事情节的瞬间，注重场面性的描绘，同时把这个场面制作成舞台剧的形式，放入一个有背景的立体框架里。其中，戏剧感的表现吸收了民间泥塑的形式以及四川大足“地狱变相”的手法。而他作品中手捏泥塑的运动节奏包含着生命，仿佛热血与泥在一起流动。李占洋的《火车站》[彩页11] 是他一直想表现的题材。普通中国人的生活从“文化大革命”开始就离不开火车。火车是红卫兵“大串联”的载体，是“文化大革命”运动初始的血脉。火车又是“文化大革命”下乡知识青年不可或缺的寄托，每年载着他们回家探亲，火车承载的不是他们的人本身，而是他们的身份和记忆。火车还是乡村和城市、上层人和下层人身份转换的桥梁，然而它载不动“知青”的许多欢乐与伤感。但火车在20世纪90年代以来的民工潮和移民大迁移中的意义，却是史无前例和无法估量的。这促使李占洋去塑造这个从幼年时就记忆深刻的拥挤喧闹的场所。这里是社会下层人的舞台，是人间万象的缩影。

李占洋的另一件作品《开幕式》[图7-10] 描绘的似乎是一个商业活动的开幕式。商界人士、政府官员、警察局长等都作为要员参加。前排道貌岸然的仪式和背后围观者的骚动与斗殴形成了滑稽的对照。无序中的“秩序”，无礼仪内容的“礼仪”，这在中国当今的官场文化中到处可见。滑稽和幽默也经常在市民的日常生活中出现。比如，作品《街景之三：车祸》[彩页9] 所描绘的场面。李占洋喜欢民间通俗的形式。他说：“我喜欢大场面的东西，很令我感动的就是宋代的《清明上河图》。我很小的时候，记得家里有一本挂历，是《清明上河图》，一页一页的，我就把它拆开，拆开之后，在炕上摆一个长溜儿，趴在炕上，从这边看到那边，怎么看都看不够。我的作品没有什么观念，只是想



图7–10：李占洋《开幕式》1999—2002年　雕塑

把生活的场景搬上来，但可能受各种艺术形式的限制，所以还有一定的距离，我尽量弱化我自己，缩短这段距离，把这种语言形态搬到展厅里来，用我手中的表现手法把人间万象、生活百态拿到这里来。”[6]

6　高名潞与李占洋的谈话，2004年10月4日。

中国当代许多关注社会下层的现实主义艺术大都带有某种幽默调侃的意味。从趣味的角度看，这种幽默与“下层”的观念有关，在中外美术史中都可以找到例子，如中国汉代陶俑、宋代画家李嵩的农村人物和尼德兰艺术家弗兰德尔笔下的村民，就很有他们特定“变形”的幽默感。但这种幽默变形不是艺术家作为知识分子对自己的写照和“自恋”的表现，而是对下层人的真正关注和“爱”，是对“他者”的天真本性的描述。例如，如果将李占洋的人物和耿建翌、方力钧的“幽默”、“调侃”的人物相比，后者更像是知识分子的自我写照。无论是李占洋还是方力钧，他们笔下的人物都是艺术家思想意识的投射，尽管角度和态度迥然不同。

苏新平出生在内蒙古乌兰察布盟。他的现实主义绘画总有一种对人生的关注，有一种悲天悯人的东西。苏新平画中的人物大多数是普通民众，无论是早期的蒙古人，还是后来的民工，有时候也有他自己的自画像。但是，自画像总是与其他画中人物的命运相连。苏新平从20世纪80年代开始创作版画，90年代初开始画油画。他的作品总是将

7　高名潞：《此地古称佛国，满街都是圣人》，见《苏新平》，1～4页，香港心源出版社，2004。

8　宋晓霞：《你在场吗？》，见《刘小东1990—2000》，14～23页，北京，北京中央美术学院美术馆，2000。

写实的局部和带有一些装饰和仪式感的构图结合起来，画面中的现实人物总是被放在超日常的纪念性仪式中，这种形式所赋予的辉煌崇高与画面中人物的平凡卑微所形成的不协调往往产生出一种特殊的幽默。比如，他的《宴会》[彩页15，No. 1–2] 和《假日》系列。[彩页16，No. 1–2] 中国人最重吃，"民以食为天"，任何事都与吃有关，从远古的礼仪到现在的商务活动。据考证，"美"来源于"羊"和"大"两字，"羊"是牺牲物，与礼仪、饮食有关，故审美不是先与视觉，而是先与食发生关联。贵族必是钟鸣鼎食之家。但中国当前的饮食之风大概远较商周、秦汉为盛。对于大众而言，宴席是最普遍有效的礼仪场所，都市宴席的功能和范围无与伦比：作为礼仪的宴席，作为办公的宴席，作为消闲的宴席等等，种类繁多，无奇不有。在苏新平的《宴会》中，干杯人群背后"永远不落的太阳"暗示着这宴会是不散的宴席。

苏新平在他的另一个都市题材作品《假日》系列中准确地抓住了"假日"这一眼下最能体现中国标准家庭生活的片段。都市消费将市民带到了郊外，休闲使家庭走出家园。所以，每年的三大节日——"五一"国际劳动节、"十一"国庆节和传统春节期间，每个旅游风景点都是人头攒动。休闲成为现代都市生活的标志，休闲构成了都市风景线的一部分，同时，休闲方式也成为都市不同阶层地位变化的镜子。[7] 但是，苏新平更关注的是在现代化的冲击下传统家庭结构和家庭观念发生的质的变化。在《假日系列：13号》中，私密空间与公共空间虽然互融，但是祥和的气氛与不祥的征兆却共存。一家三口在画中的安置有超现实的影子，揭示了一种若即若离的复杂关系，平静与温馨中充满悬念。

我们在本书第三章中曾讨论了刘小东在中国当代现实主义绘画中的意义。刘小东的现实主义绘画采用的是最典型的"以小观大"方法。虽然他与宋永红、王劲松同为"新生代"艺术家，但他的作品所反映的是他自己最真实的观察，是对都市生活"不加任何扭曲"的现实主义的写照。事实上，刘小东笔下的人物并不像人们所说的那样，只是他自己圈子里的人。相反，画面中有中学生、老师、农村的打工仔、个体户等都市各阶层人物。大多数情况下，刘小东将他的人物以"快照"形式放入一个场景中。既然是快照，人物之间往往没有交流和观照，那么，按照宋晓霞的说法，这只是一种"在场"[8]，而背景和场景则与人物一样重要。在《要死的兔子和没事干的人》[彩页11] 中，几个似乎是刚发迹的商人或乡镇干部走在郊区的小路上，路边蹲着两个无所事事的农村人。没有任何叙事和人物之间的交流，只有一种偶然性的关注。这种场景在生活中似乎随处可见，但从人物的穿着打扮和走路的形态上，刘小东非常微妙地区分了两个不同阶层的人。这种微妙不仅从外

形，而且从刘小东轻松的笔触中带出，而地上垂死的兔子则立刻给这幅画增添了超现实的荒诞感。《自古英雄出少年》[彩页12-1] 更像一幅快照，大概是北京某一职业学校的少男少女在墙角"狭路相逢"，只是日常平凡的一瞬，毫无英雄气概可言。值得品味的是，画面中少女刚毅，少男懦弱并且带些痞气。

卡通人间 [王劲松、宋永红、赵半狄]

"卡通人间"的意思就是将现实中的人物和情景轻松而幽默地描绘在作品中，有点像卡通风格。

1991年，王劲松从浙江美术学院毕业后，用传统彩墨画的形式创作了一大批有关都市人的绘画。有练气功的、参加大合唱的、天安门前合影的、园林里剪枝的、下棋的，等等。这些生活是20世纪90年代初中国的都市尚未进入全面的全球化时期的典型写照，其中还有政治生活的痕迹，如开会、集会等。除群众人物以外，画面中偶然还会有警察出现。[图7-11、图7-12] 但王劲松的构图包含了叙事的假象和荒诞的真实，他将超现实主义的非叙事构图方式自然地融合到手绘的彩墨画中。[彩页21-2]同一时期，他还画了很多油画。相对而言，油画在表现力上更为直接并更具叙事性。之后他转向了摄影创作，并先后创作了一百个家庭的摄影作品，拍摄了一百个三口之家。之后他又创作了《第二代》和《父母》的系列摄影。[图7-13] 90年代末，王劲松又以摄影的形式记录了众多被拆迁的墙。[彩页20-1] 所以，在过去的十多年中，王劲松始终随着都市生活的变化而变换着创作媒材，始终关注着都市人最关注的问题，他的严肃性总是以"卡通"幽默的形式出现。

与王劲松同时毕业于浙江美术学院的宋永红始终坚持油画创作。其作品都是以他个人的生活经验为主题，主要是"性"心理的经验。但是，他的"性"经验的发生总是与私人空间和公共空间的矛盾相关。[图7-14]这在他90年代中期的一批作品中表现得最为明显。在《风景双联画》[彩页15-1]中，主要人物是宋永红的家庭成员，但男女主角的浪漫姿态[让人想到"文化大革命"中的样板戏《红色娘子军》]与画中的其他人物组合很不协调。这种不协调与画面中占主要地位的红墙和灰墙之间的不协调相呼应。红墙是宫墙，是北京的紫禁城的城墙，灰墙是民居四合院的围墙颜色，而家庭是在公共空间和私人空间的夹缝中徘徊。画面中的天空仍是毛泽东时代的社会主义现实主义的蔚蓝天空，毛泽东的巨手从灰墙中伸出来。在1998年《夜，旗》[彩页14-2]一画中，黑夜偷情的男女被红旗——公共空间的象征所监视。在宋永红的作品中，游泳池里的草、居室墙面上的广告或作为性的暗示，或作为公共流行形象的代表，总是具有延伸和隐喻空间的意义，它们是一种"画中有画"的图像。

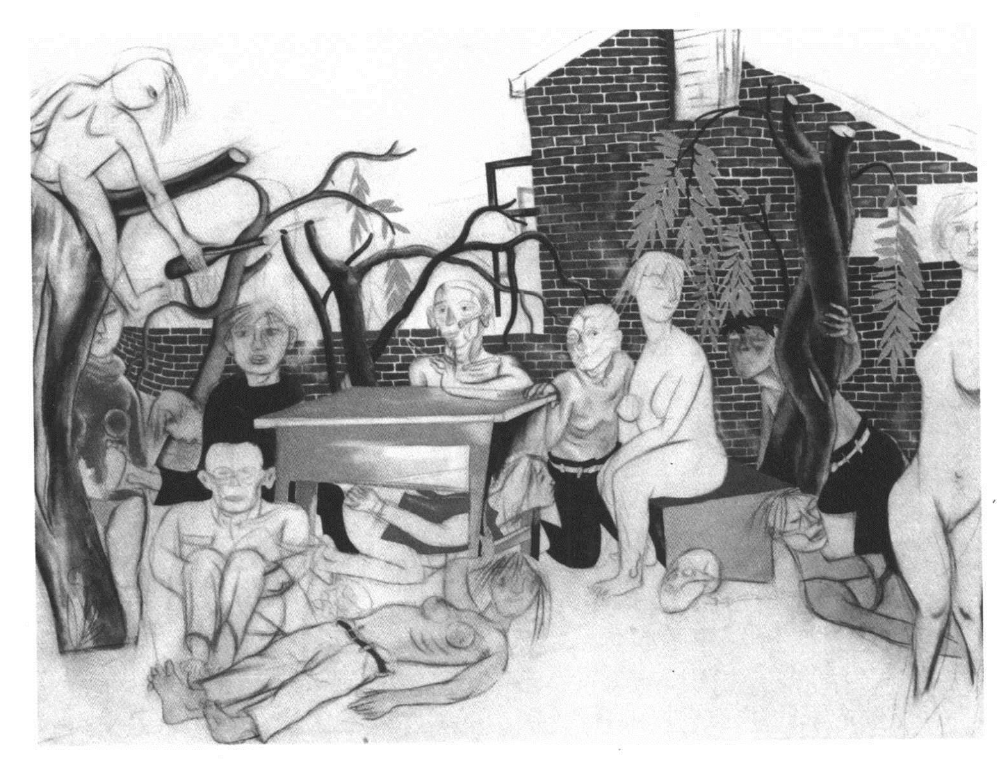


图7-11：王劲松 《无聊的会议》 1988年　重彩



图7-12：王劲松 《无力指责》 1998年　重彩



图7-13：王劲松《标准家庭》1996年 摄影装置

赵半狄也是“新生代”的一员。他后来放弃了更为精英化的绘画，转入流行文化的卡通摄影和海报创作。[彩页30，No. 1-4]在以他与玩具熊猫为主角的一组卡通摄影作品中，熊猫成为他的“同事”、“伴侣”，不期而遇的“街头行人”或公园里的“游客”，总而言之，是一个都市中的正常人。玩具熊猫与赵半狄的对话也都是都市话语，“开车”、“天气”、“购物”等等。然而，熊猫的身份决定了它是一个“特殊人”，一个共性化的中国人的象征，它是任何中国人。幽默是轻松的，交流是无所用心的，这就是都市通俗文化的特点。



图7-14. 宋永红 《彩虹》 1996年　布面油画

对于人类来讲，期望肉体征服钢筋水泥几乎是一种不可企及的幻想，但这是人的自我救赎的体验。林一林从1991年开始用砖在不同的场合[如广场、室内、街道]建造墙。他常常把自己的身体砌在墙体内，当他从墙体内走出来以后，砖墙上会留下一个人形[图7-15]，墙缝中间还常常夹着人民币、按摩器等。有时他在商厦广场的夜市上砌墙，并允许大家抽掉墙缝中的人民币，以此刺激人们思考在都市文明中物质与生命的价值关系。在《安全度过林和路》这件行为艺术作品中，林一林在广州新城的一条交通繁忙的主干道旁用几十块砖头砌起一堵墙，然后一块一块地把它们取下来，移动到墙的另一面，再砌起来。如此反复，整堵墙被一点一点地搬到马路对面。这堵移动的墙，就像一个异化的都市怪物。“墙”成为林一林的化身，“墙”[都市]把人变成了物质动物，而林一林又把“墙”还原为“人”。

不是废墟与都市建筑的对话，是人的自我对话 [张大力]

张大力1995年回国后一直致力于在都市空间中创作。它是中国第一位“涂鸦”艺术家，也是第一位“废墟”艺术家。他的涂鸦大多是自己的自画像，并与“AK47”的数字同时出现，其作品可以被解读为都市建设的大规模拆迁对人性的摧残。张大力用录像和照片的形式将废墟的墙、自画像和符号拍下来。他的照片选景常常采用对比的方式，比如，将被拆的墙与北京和上海的“永存”性标志性建筑，如北京故宫的城楼、作为北京20世纪50年代十大建筑之一的中国美术馆、上海金茂大厦等拍入同一画面。[图7-16]张大力把拆毁的墙作为自己的作品，并将它像装置一样放入到一个大的“有意义”的都市背景中，造成了一种都市废墟和高楼大厦共存并置的“奇观”。[彩页24] 但张大力并不是在讲都市的人类学故事和城市本身的发展问题，他关注的是人性的问题。他的作品名称常含有“对话”，但并不是废墟与摩天楼的对话，也不是新与旧的对话，而是人和水泥、钢筋的对话，或者是本质的人和异化的人之间的对话。实际上，更是人自己和自己的对话。[9]

从2002年开始，张大力逐步放弃了他的“涂鸦”摄影活动，开始用石膏将一百个民工和他们家属的身体翻模下来。[图7-17] 在“墙”展中，他将把二十年来追踪北京拆迁的录像投影到这些翻模下来的石膏像上，都市的“奇观”与扭曲的人体会形成一种光怪陆离的视觉形象。

9　高名潞与张大力的谈话，北京，2004年12月26日。



图7–15. 林一林 《1000块的结果》 1994年 装置／行为

10 高名潞对何云昌的谈话，北京，2004年7月20日。

与水泥和机械抗衡［何云昌］

何云昌是1998年从云南移居北京通县的行为艺术家。他从1993年开始在云南从事行为艺术，当时，朱发东正在做名为《寻人启事》的作品。他创作的出发点在很大程度上是认为行为艺术最能体现艺术家的自由："一个体系控制的是身体。生命是我自己的。我爱怎么折腾怎么折腾。至少在这一点上，我是有自己的选择的。"[10] 在1999年的作品《与水对话》中［图7–18］［彩页6–1］，何云昌将自己的身体吊在起重机上，双手握剑在河水中划开一道"缝"，同时，将手臂割破，让血水与河水融为一体。在《金色阳光》［图7–19］中，他在自己身上涂满黄油漆，然后吊在房上，同时，将自己阴影之外的墙面也涂上油漆，在阳光的照射下九十分钟后，他就休克了。

何云昌的行为艺术一般都与时间和空间有关。同时，也与自然的力量、人为的力量以及机械力量的对比和抗衡有关。在2002年实施的《天山外》作品中，大沙漠里一堵水泥墙的一边火药被引燃，在爆炸的瞬间，何云昌在墙的另一边竭尽全力推墙［彩页6–4］，结果，人的力量和

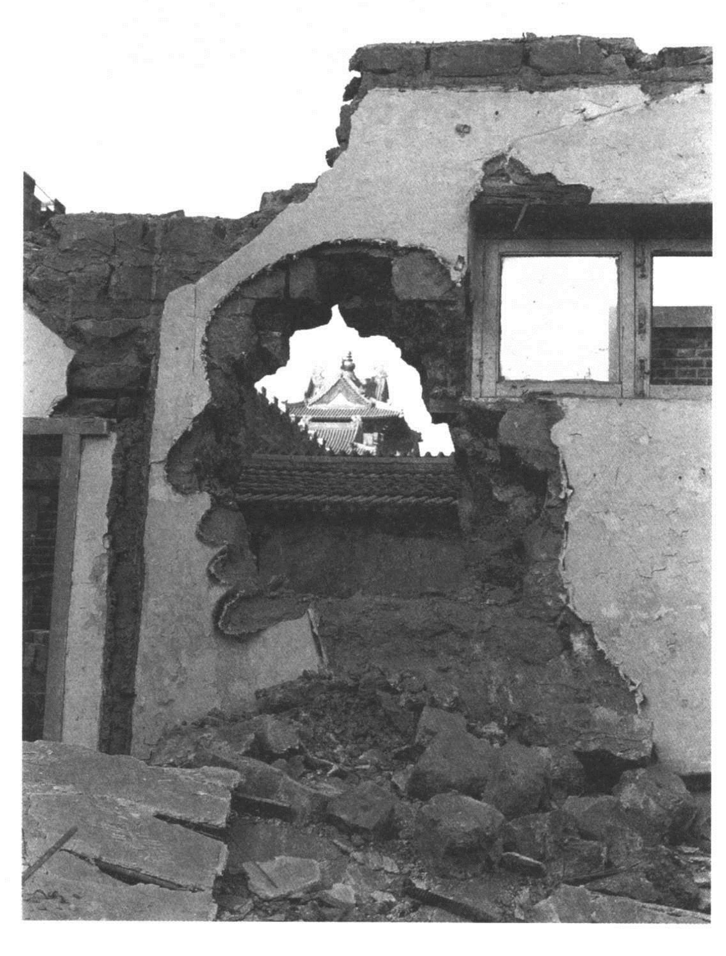


图 7–16：张大力 《拆墙与对话》 1998年　行为艺术

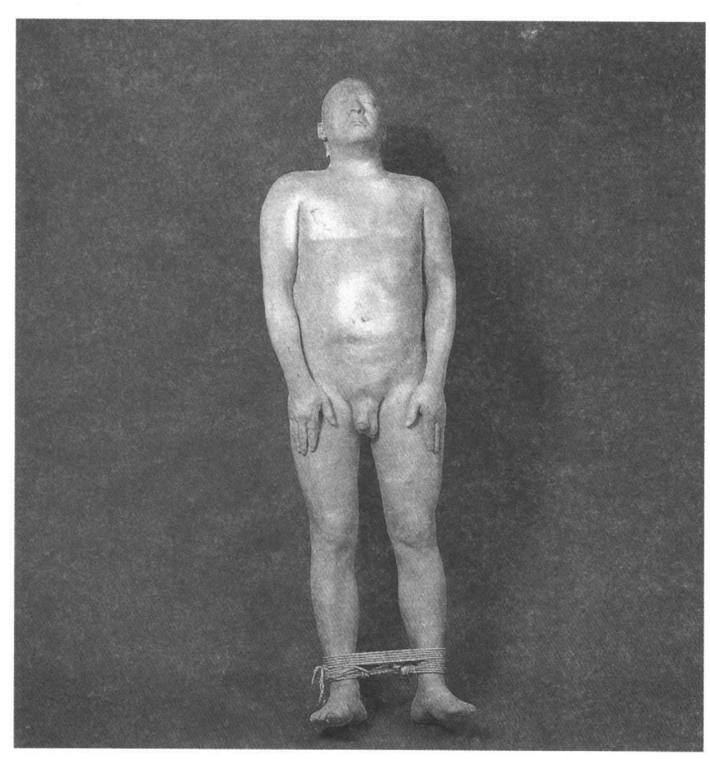


图 7–17：张大力 《种族》[局部] 2005年　装置

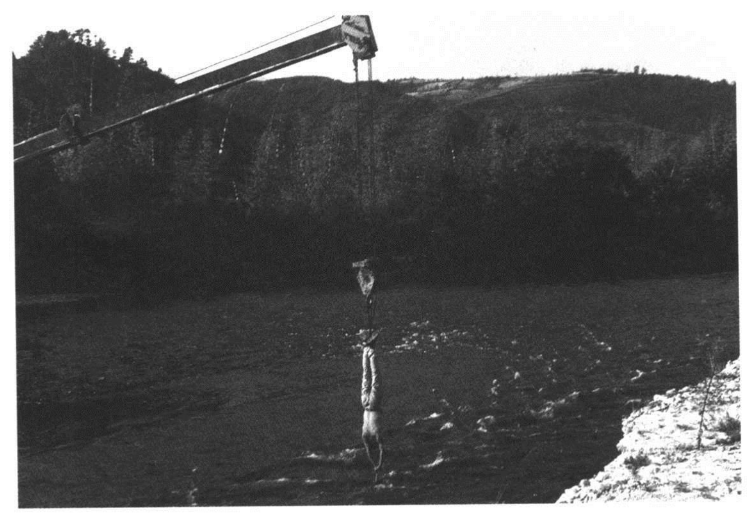


图 7-18：何云昌 《与水对话》 1999 年 行为艺术

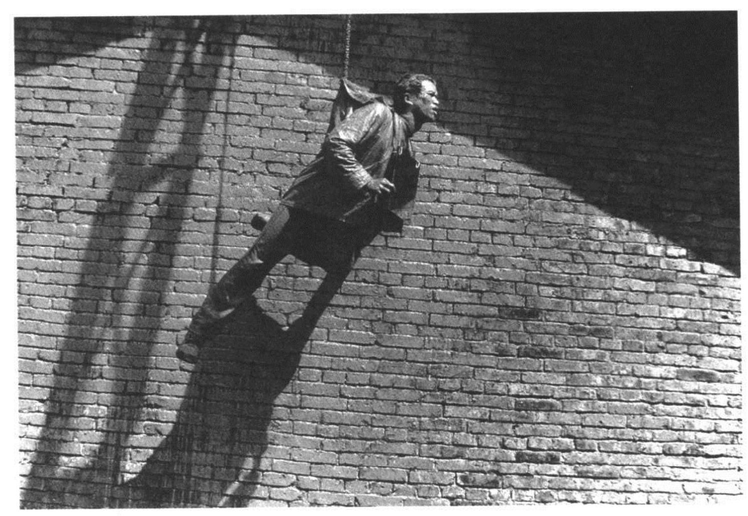


图 7-19：何云昌 《金色阳光》 1999 年 行为艺术

爆炸力量在对抗中不分胜负。在 2000 年 11 月 3 日的《上海水记》[彩页 6-2]中，何云昌从上海苏州河下游用水桶取了十吨水，倒入船舱，运往上游四公里处，再将十吨水倒入河中，使其重新流淌五公里，全过程历时八小时。这件作品使我们想起“让高山移位，使江水倒流”，也让我们想起《论语》中“子在川上曰：逝者如斯夫”的感叹。[图 7-20] 在这两件作品中，人的耐力、力量与自然力[水流]、机械力[爆炸]的对比是何云昌行为表演的核心。这种力量对比显示的是弱者的意志。虽然，何云昌是张洹以后集中运用自己的身体语言最为出色的行为艺术家，但是与张洹的自虐不一样，何云昌不想对自身身体承受痛苦的意志力进行心理检验，而是将这种类似“自虐性”的身体语言转化为象征性和社会化的寓

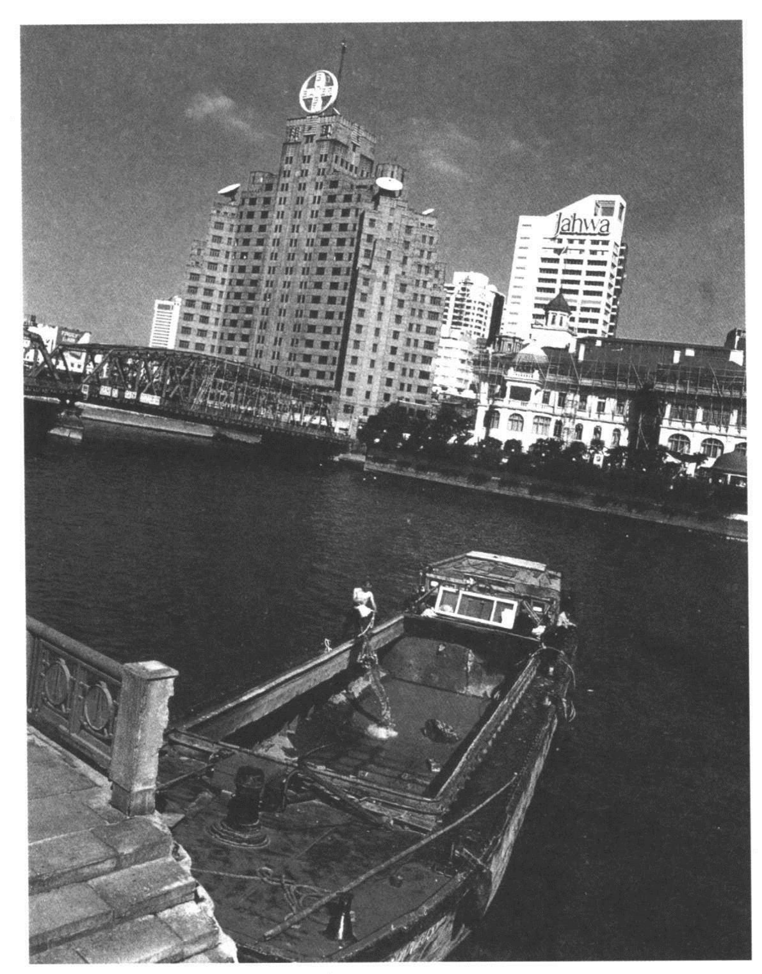


图 7–20：何云昌《上海水记》2000 年　行为艺术

意。何云昌的行为不完全是个人的身体体验，相反，他想有意降低自己在行为过程中的个人关注，从而使自己的身体更有一种公众属性。在这些作品实施的过程中，弱者被转化为强者与征服者，征服机械的强者，他能使水倒流，也能劈开大河，而且能与爆炸力相抗衡。

2003 年 10 月 24 日至 25 日，何云昌实施了名为《抱柱之信》[彩页 6–3] 的行为艺术作品。他将自己的手臂浇筑到水泥柱子里，并保持二十四小时。“抱柱之信”的典故来自古代《庄子》卷十四，“尾生与女子期于梁下，女子不来，水至不去，抱梁柱而死。”

何云昌借用这个忠贞的爱情故事与自己的坚毅和忍耐力彰显了人性的价值。“忠、诚、礼、智、信”的传统人性价值在当今社会中是否还应有其位置？他又一次以自己的身体和钢筋水泥较量，作为一种隐喻展示了他的信念。2004 年，何云昌在北京 798 艺术中心的展览中将自己的身体封闭在水泥做的黑屋子里长达二十四小时，屋顶上只有一个小出气孔。直到工人最终帮他破墙而出，一直无人知道他在黑屋子

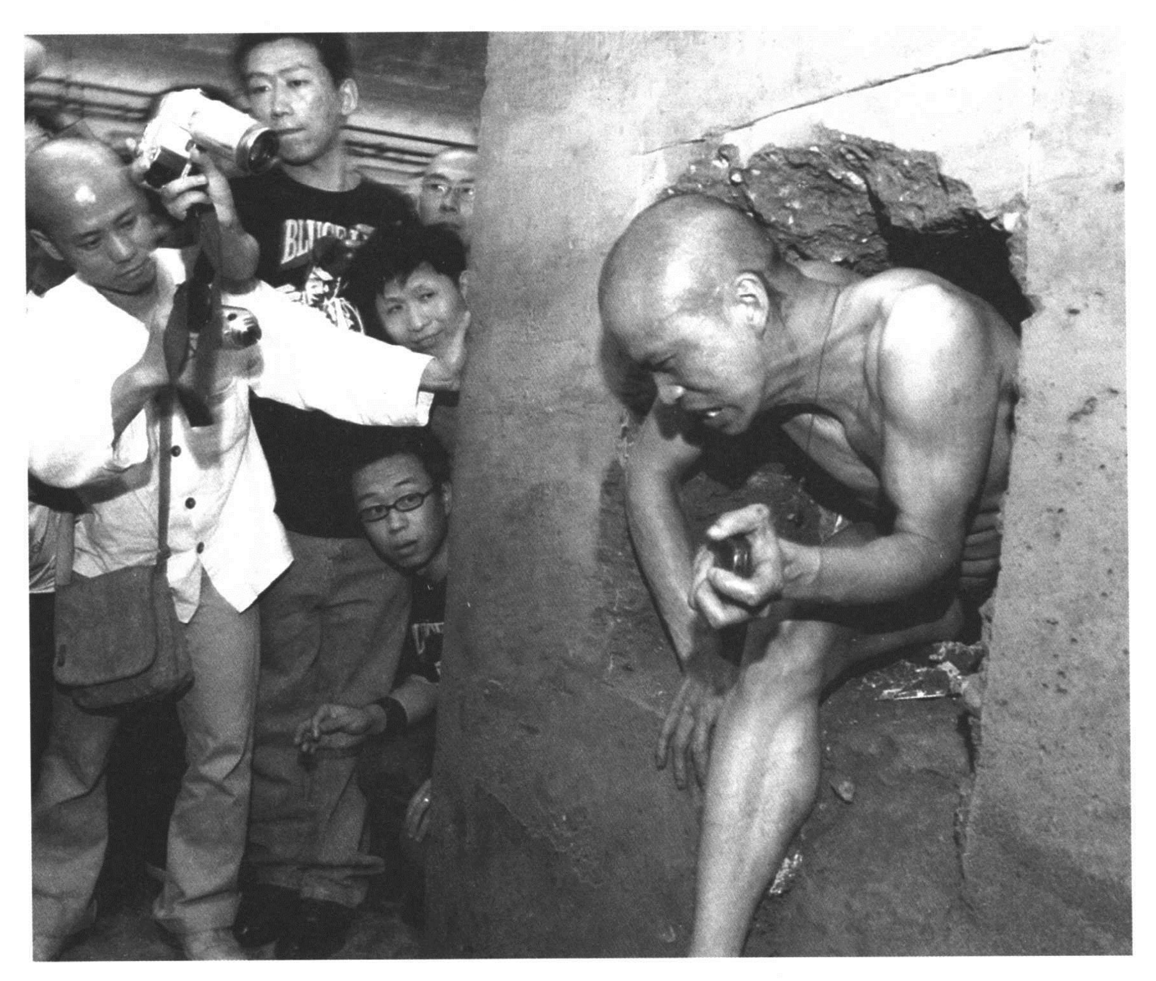


图 7–21：何云昌《铸》2004 年 行为艺术

里面。[图 7–21] 如果用木板墙将何云昌隔离二十四小时，其孤独感或许和水泥墙的隔离一样，但是水泥墙的隔离会更恐怖，因为水泥墙的坚固性远甚于人的肉体的承受力。空间隔离本身虽可怕，但更可怕的是被非人性的物质所隔离。而何云昌用自己的身体和意志与水泥抗争，这里没有物理的接触，只有纯粹的人的意念和水泥墙的恐怖力量进行对抗，并以此来证明自己没有被水泥异化。这种意念化了的“力量错位”应当是由现实的残酷性所引起的。这种残酷性促使何云昌找到了他的行为艺术语言的基调——肉体和机械的对抗。这也是由他对“现代性”的理解所致。何云昌在他的笔记《成年人的童话》中写道：“现实的锋芒只能穿透我们的肢体，但不能伤害意志”[11]。何云昌崇尚的是一种不屈服于命运的抗争精神，一种“西西弗斯”式的精神或愚公移山的精神，一种个人意志感染群体的意志。在何云昌的童年故事里，弱者的意志终将感动上帝。尽管这不过是一个成年人的童话，但在现实中，它是有意义的。

11 何云昌：《成年人的童话》，1997 年，未发表。

很多艺术家对由都市迅猛发展带来的方位变迁、地理变异和记忆流失等问题抱有兴趣，我们可以发现大量这方面的摄影和录像作品。它再现了一种都市“奇观”。这些作品在客观记录的基础上对现实地点、场景以及时间进行错位与变形，其角度不仅是在物理空间方面，同时也在都市的文化表情方面。

中国城市的一大特点就是有各种带“城”字的称呼，如食品城、商城、文化城、电子城、书城、影城，等等。所以在中国，高楼、霓虹灯、广告、购物广场和步行街这些都市的表情比世界上任何都市都发展得迅速、极端和浪漫化[或媚俗化]。它是中国都市的物质乌托邦不可缺少的外衣，也是它的符号王国最主要的组成部分。我们看到更多的是沉溺于技术、材料、商业功能和任意开发的现实，这种发展不注重历史文脉和城市的自然肌理，相反，是在全面销毁历史文脉和社区记忆。它们忽视现代都市的交通、教育和社区交流等方面的问题；但另一方面，都市化经济建设的繁荣又是几代中国人所盼望的，过去的乌托邦如今正在成为现实。于是，这种爱与恨交织的心理锤炼了中国人的巨大承受力。这种复杂的感觉被表现在艺术作品中就是错位与断裂。它是记忆时间与迅速变化的现实空间之间的错位，是私人生活空间与巨变的外界环境之间的断裂。在巨大的都市变化中，作为都市人的个体已经失去了对外在空间的把握。这种失落感迫使人们追寻自己的空间痕迹，以期保留对时间的记忆。

一些艺术家把都市的旧城墙作为个人存在的避风港。成都的朱罡在老城墙的洞中读一本无字书，像一个窟龛中的和尚在坐禅。[图 7-22] 有的艺术家将自己扮成流离失所者，如盛奇做了一个象征自己的木制房子，然后把它放到自己的吉普车顶上，带着它到童年时的幼儿园、小学、中学、大学以及所有他曾经生活过的地方“寻家”。[图 7-23] 张念在自己被拆迁的房子废墟中读革命时期的报纸、喝茶、做他日常做过的事[图 7-24]，将记忆复制存档。黄岩从 1994 年开始，在长春、北京、上海等地用宣纸拓印拆迁时推倒的房屋。对于人们来说，建筑废墟是没有个性的，但黄岩的拓片却使这些废墟变得个性化。[图 7-25，No.1-2]

“不下堂筵、坐穷泉壑”

宋代郭熙曾说过“不下堂筵，坐穷泉壑”，意指如果人能够不出都市和宫廷就能享受自然山川的美景，那就再惬意不过了。所以，郭熙总是爱拼凑四季景观于一幅理想化的山水作品之中。今天，也有不少

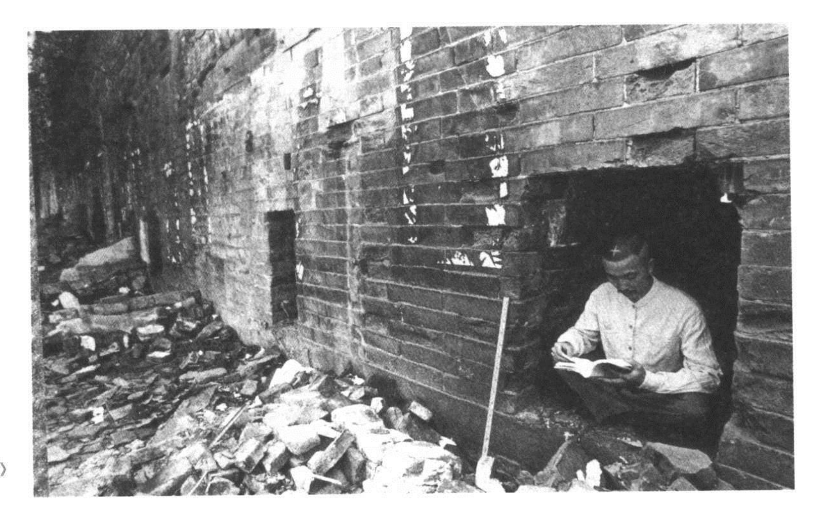


图 7–22：朱罡 《无字书系列：选择一个洞》 1998 年 行为艺术

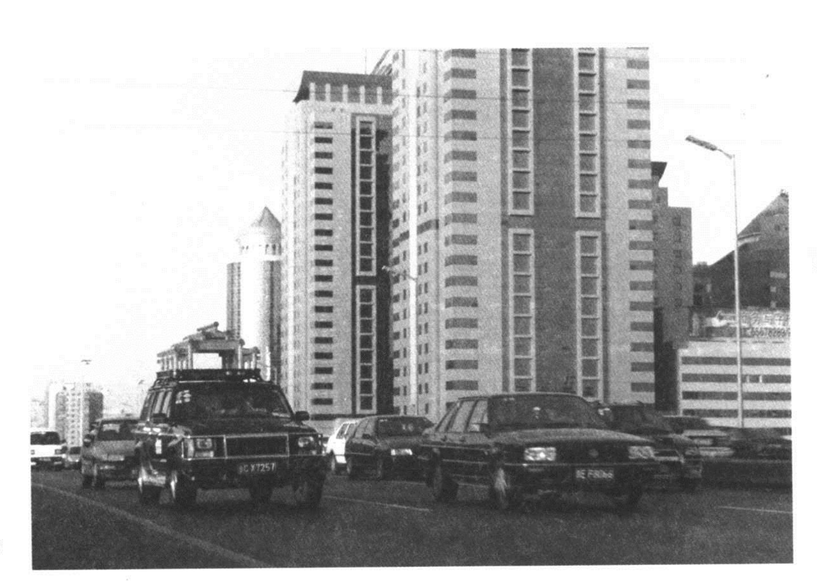


图 7–23：盛奇 《故地重游》 2002 年 行为艺术

中国艺术家愿意拼凑一些都市幻象，以再现今天都市的"物质乌托邦"本质，它再现的是一种物恋，一种怀旧，抑或是一些现代摩登时尚。

过去的十多年中，展望做了大量不锈钢太湖石，它们可以被放置在新建的高楼大厦之间，也可以放在家庭的庭院和客厅中。展望用不锈钢的现代材料去复制假山石的外表，但它是空心的。尽管看上去它比石头"有魅力"，熠熠生辉，但并非稳定与永恒，而是瞬息万变。它千变万化的折射像在述说着自身内在的一无所有和都市物质的"辉光"，即"物质乌托邦"。它什么都有，但又什么都没有，因为它折射了环境，却失去了内在自我。它没有原始性和唯一性，因为它复制的

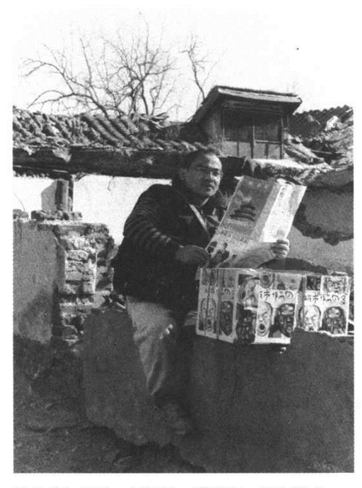


图7-24：张念 《找家》 1999年 行为艺术

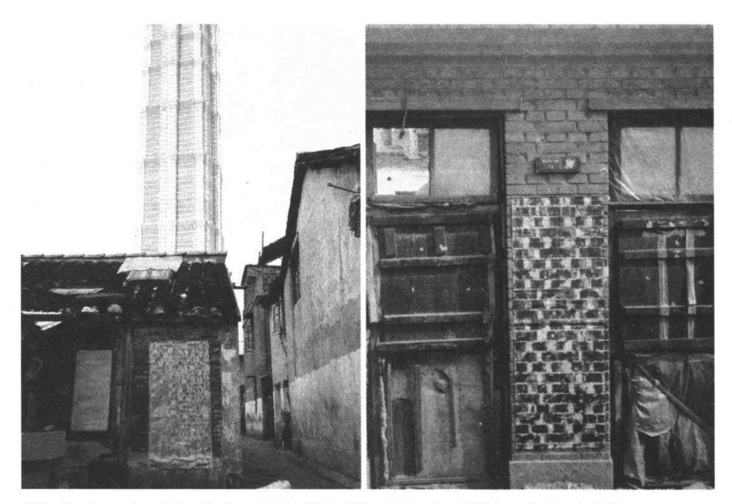


图7-25，No.1-2：黄岩 《拓印上海浦东拆迁建筑现场之一》 1999年1月17 行为艺术

是原始石头实体的表皮。在“墙”展中，展望展出了他为2002年北京农业展览馆的“丰收：当代艺术展”所做的《都市风景》[彩页24]装置，由几百件不锈钢餐具组成的“都市奇观”与“高楼大厦”、不锈钢假山石摆设的“山脉”结合，形成了“都市山水”。加上干冰的云雾缭绕，“绘制”了一件古代“不下堂筵、坐穷泉壑”的山水景观，或一个“大盆景”。[12] 它构成了一幅“中西文化结合的怪象”，一个“既非西方也非中国的无体系文化状态”。[13]传统文化的失语，自然景观的匮乏和个人生存空间的突变及断裂导致了这种物质乌托邦的幻觉，于是需要修复记忆。展望用在废墟上“翻新”的手段“保留修复”记忆。1994年，在中央美术学院拆迁的废墟上，他用油漆将即将被推倒的墙、柱、门窗粉刷一新，并拍摄下被推倒的瞬间，以及两年后整个地区被夷为平地后在原地耸立起的商业大楼。这里的“修复和翻新”只是一种“吊唁”式的回忆，本身本无意义。[图7-26、No. 1-2]

12 这件作品最初是为高名潞、王明贤策划的“丰收：当代艺术展”创作的。见高名潞、王明贤：《丰收：当代艺术展》36～39页，香港，香港建筑业导报出版社，2002。

13 展望：《关于假山石的解说》，1997年，未发表。

用美虚构真实

从早期追踪圆明园画家村和东村前卫艺术家的生活和创作，到近年的系列摄影作品，邢丹文一直从事摄影创作，最近的摄影系列显示了她的创作语言日趋稳定和有迹可循。邢丹文总是将原本不美的事物拍成优美的画面，给人以美的享受。但当观者发现美的形式背后存在真实的陷阱时，也往往不得不佩服她的技巧和构思的机智巧妙。例如，在2002年创作的系列摄影作品《绝缘》[图7-27、No.1-2] 中，猛一看，人们会以为这是一幅幅抽象画般的摄影，但仔细看时，就会发现原来这





图 7-26, No. 1-2：展望 《废墟清洗计划之一：展望正在清洗废墟》 1994 年 行为艺术

是电子垃圾：电脑上的线、塑料插头，等等。这些成千上万吨的电子垃圾从美国、日本和韩国等国家运到中国的福建海滩，等待重新回炉再生。而成千上万的民工到海滩打工，全然不顾这些垃圾污染对健康的损害。邢丹文没有用批判的语言，而是用“美”的形式、美的幻觉去迷惑人的眼睛，挡住真实的、丑的现实。她也没有选择对全球化的说教批判，相反，她采取的是表面“美化”的形式。这样，邢丹文用美学的现代性表现再现了工业全球化的现实，用现代美学的“有益美化”衬托了后者的“有害”，本来处于错位中的电子垃圾外在的美化形式和它们有害的本质反而得到了统一。

邢丹文的最新作品《都市演绎》[彩页22，No.1-2] 则从另一个角度揭

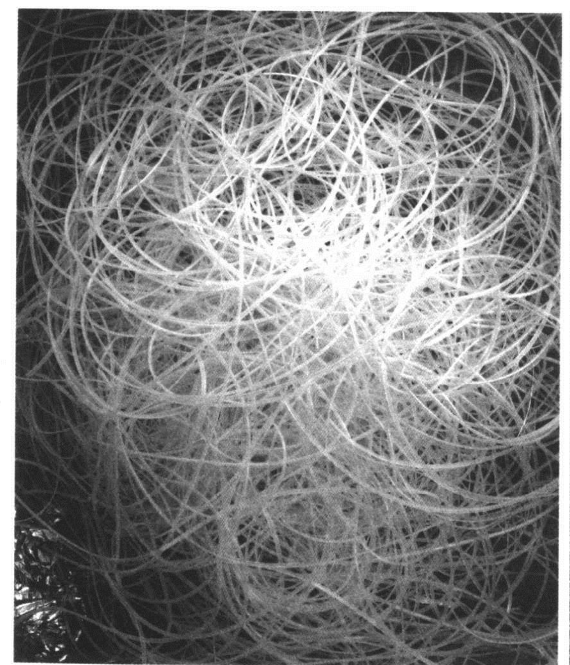
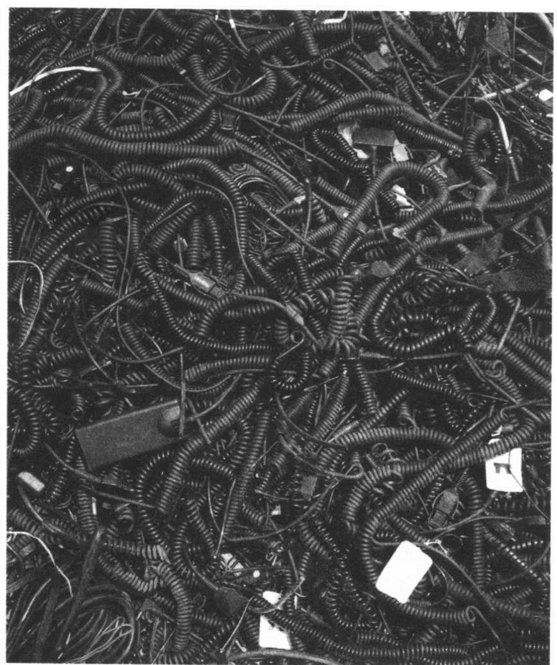



图7-27,No.1-2：邢丹文 《绝缘》 2002年 摄影

示了都市现代性的本质。从2004年年末至2005年年初，邢丹文在北京、上海等城市走访了大量的售楼处，并且将每处的楼盘模型都拍下来，然后用电脑数码技术将楼盘模型做成写实的城市景观，每一张都像是真实而美丽的日照或夜景中的城市风景线。但更重要的是，邢丹文在楼房的不同角落加入她自己或其他人的真实生活片段。一般是孤独的女人在阳台上独坐喝咖啡，或一对美好的、处于热恋中的浪漫情侣在楼群的庭院中追逐，不一而足。数码虚拟的空间成就了文学小说般的叙事，空间的分隔和主人公的加入，使得冷冰冰的楼盘模型空间具有了时间的流动性，并因而活了起来，可以讲出一个个美丽动听的故事。丑陋的楼盘变成了玫瑰色般的乌托邦生活。邢丹文又一次用美的形式揭示了现实的真实。在这里，美学的高贵和生活的残酷融为一体。

结 论

中国艺术家对都市空间肢解和错位的表现，显示了艺术家对全球化带来的“现代性”爱恨交织的矛盾意识。他们从观察社会不同阶层的生活、自然生态、城市文脉的变迁与毁坏、物质与人文精神的分裂等各方面表达自己的感受。与其说他们的作品是一种对现代“奇观”的美学欢悦和礼赞，不如说是对在这个大变动时代真正人性价值的寻找和判断。只要有现代文明，就有反现代文明。例如，在西方现代化进程早期就有以波德莱尔为代表的浪漫主义对西方现代文明带来的中产庸俗趣味的反抗，同时，还有卢梭倡导的回归原始和自然的呼唤。在全球化的冲击下，中国人也面临着对现代化和全球化的反省：现代化带来的生存空间迅速都市化是否意味着时间的现代和人文的进步？对历史文脉和自然生态的漠视是否与人类最重要的价值追求相符？现代化“奇观”带来的飘忽不定和瞬间即逝的动感是真实的记忆经验还是幻象感？现代人如何在迅速变化的社会中找到自己“入定”的心理和存在空间？

第八章

当代“边缘人”和中国女性艺术

这一章集中呈现的是文化和美学的边界问题，并主要讨论两个现象：当代艺术的“边缘人”和中国女性艺术问题。

在第一部分我们提示的问题是，在充满了调侃、暴力和挪用等社会化语言的当代艺术中，美学问题，特别是古典美学的“和谐”、“整体感”以及“真理意义”等问题是否已经彻底无意义？进一步讲，从视觉语言的角度看，无论是在大众文化的接受力方面，还是面对数码科技“图像”文化的冲击，美学性，特别是古典美学还有什么现实意义？

在第二部分，我们将讨论中国当代女性艺术的一些问题，比如女性主义与女性意识、女性经验和社会整体的关系、女性意识的批判角度、女性艺术的话语和方法等问题。

当代“边缘人”

一些中国当代艺术家的创作明显带有古典美学传统的痕迹，不管他们运用的形式有何不同[如表现主义的、观念主义的、民间的或抽象的形式]，也不论其角度是人类的、民族的，还是个人的，他们都有一种执著的对当下古典美学和传统文化的追求，并极力将它们与当代社会批判结合在一起，导致了一种被“当下”边缘化的危险性。但是，他们坚信，这些传统因素可以为当代文化和变革服务，并多年坚持这一理想。他们的创作虽然为我们提供了美学方面的启示，但也增添了解读的困难。

“当代性”与“当下性”

21世纪初，我们已经很难以“东方”与“西方”或“传统”与“现代”的单纯概念去界定中国当代的艺术现象，因为他们把古典美学、西方语言和当代媒材紧密地结合在一起。其实，诸如“传统”和“现代”这些概念都来自西方的话语结构。据此，“传统”和“现代”都被赋予了先进和落后的实体性和本质性。而正是这种实体性和本质性使得第三世界的历史和文化被西方用“现代性”的标尺去衡量，并被界定为“新”与“旧”、“过去”与“未来”的本质文化实体。因此，第三世界的“过去”总是要追赶西方标准的“现代”，仿佛只有这样才能成为第三世界的“未来”。正是这种不可能实现的现实理想使中国的文化人在过去的一个多世纪里追求着“中西合璧”的理想，并且抱着一种“西西弗斯”式的牺牲精神，以放弃本土文化传统为代价去实现这一梦想。中国的本土艺术在20世纪经历了两次比较大的“现代主义”运动：一次是在20世纪初以林风眠、刘海粟和上海“决澜社”的活动为代表，另一次是80年代中期以来的前卫艺术实践。实践证明，在理论上把东西方看成两个毫不相干的实体的观念是机械的。同时，将“传统”和“现代”看成“过去”和“未来”的模式也毫无意义。那种试图在艺术形式或美学层面上表面化地“综合”两个实体的努力也同样徒劳无益。

另一方面，自20世纪90年代以来，全球化对中国当代艺术的冲击表现在中国艺术家对传统和西方不同文化资源的运用，较之以前要自如和宽泛得多。有人可能因此泛泛地称之为中国艺术的“当代性”，甚至认为在全球化时代已没有“中国性”[Chineseness]这回事，而只有“全球居民”的文化身份。但我们认为，这种“全球居民”的艺术观念大概只是“当下性”的体现，而非“当代性”。因为，没有对本土文化情境的关注，所谓的“全球身份”只是“浮萍”而已。这种“当下性”很

大程度上还是后现代主义的余波。而且，“当下性”很容易成为迎合各种体制[美术馆、画廊、双年展]、迎合当下经济或意识形态价值的附庸性产品。“当代性”不同于“当下性”，前者是对当代文化价值和人文价值的深入理解，并用“这个时间，这个境地，这个我的这个真理”的方法论选择，而“当下性”是急功近利的产品。

正如在本书第一章所提到的那样，在我们看来，“当代性”和“现代性”在中国是一回事。因为中国的现代性就是永远在进行中的当代性，就是胡适所说的“这个时间，这个境地，这个我的这个真理”。现代性在中国是一个真问题，但是现代主义、后现代主义在中国当代艺术中是一个伪问题。因为中国的背景不可能产生出已经在另一种文化背景中某一时期出现的同样的“主义”。但我们可以把“现代性”或“全球化”看成一种有关现代模式和全球体系的批判性思考。从这一角度出发，我们可以把“现代性”看做一种关系，即某一区域的文化和社会与影响它的其他文化和社会之间的互动关系。于是“现代性”又可以被看做一种对自我身份判断的“进行时描述”。由于这种描述总是随时间的推移和社会空间关系的调整而变化，特别是在中国这样的发展中国家，文化身份的判断始终离不开来自“全球化”的现实对自身的身份调整，以及来自西方和其他文化领域的认同，所以，“现代性”在中国又是一种能激活当代创造力的冲突性和矛盾性。这种矛盾性于是在当代的艺术实践中，常常呈现为文化和美学身份的“矛盾性”和“模糊性”。[图8-1]在这种情况下，某些有“当代性”价值的艺术创作可能会被“边缘化”。

“墙”展选择了几位艺术家作为这种“边缘化”身份的案例，他们包括丁方、吕胜中、吴山专、徐红明、吴剪和段建宇。首先，他们的创作都不属于语言实验类型；其次，他们多年来一直在追求古典美学、现代性、当代文化价值的统一。我们不试图对他们的艺术是否具有前卫性或“当代性”作出判断，我们更关注的是他们的艺术中美学与当代性之间的关系。

比如，丁方和吕胜中在绘画中追求的古典、崇高的绘画美学是否仍然具有当代意义？丁方的“黄土美学”和吕胜中的“萨满小红人”何以转化为当代都市艺术？另一方面，那些具有“非本土”现代美学形式和语言特点的当代中国艺术，其本土因素在哪里？另外，吴山专多年坚持实施的作品《今天下午停水》与当代后结构主义语言学有很多相通之处，但他在中国当下社会中是否具有现实意义？过去二十年中出现的一批中国“抽象艺术”，特别是“抽象水墨”，它们真的追求是什么？为此，我们选择了徐红明、吴剪、段建宇这三位年轻画家。他们都对现代主义的艺术表现力非常感兴趣，并在美学形式上融入传统



图8–1：戴光郁《知白守黑》2002年8月 行为艺术

因素，但是其文化内涵却非常都市化和日常化，故其本质是反现代的。

此外，这里所选的艺术家都具有某种传统“文人”特点。一方面，他们执著地认定传统的某种价值[神话的、语言的、文人画的、民族的或民间的]，并执著地试图将它们看做自己的文化责任；另一方面，“古典”或“现代主义”情结使他们在当前“后现代”和“全球化”的中国语境中处于一种“边缘人”的状态，而他们自己也有意识地做“边缘人”。这里的“边缘”既是他们的艺术状态，也是一种处世态度。

执著的“古典情结”

这些有古典情结的艺术家仍然相信古典美学的表现原理，相信艺术语言“寓教于乐”的力量，相信其艺术观念具有解释世界和拯救世界的功能。显然，这些都不是后现代主义的时尚了，他们是前现代的，至少是怀有现代主义的信仰。然而，一些中国当代艺术家仍然执著地坚持其信仰，并以此表现、关注和批判现实。

丁方的“宏伟美学”

关于丁方的创作我们已经在本书第三章讨论过。丁方作为“八五美术运动”的主要艺术家之一，曾经在“理性绘画”中充当先锋。但丁方20世纪90年代以来的作品，无论从理念上还是从风格上，似乎都没有大的变化。事实上，丁方“黄土灵魂”的绘画从80年代初就已经成形。那时的速写中，已浸透了他对土地表层的穿透和对黄土高原山岭、土坡和房屋理性结构的整合。[图8–2] 事实上，丁方始终在用“非现实”主义的甚至古典的美学方式去关注现实。从他在2002年个展上对

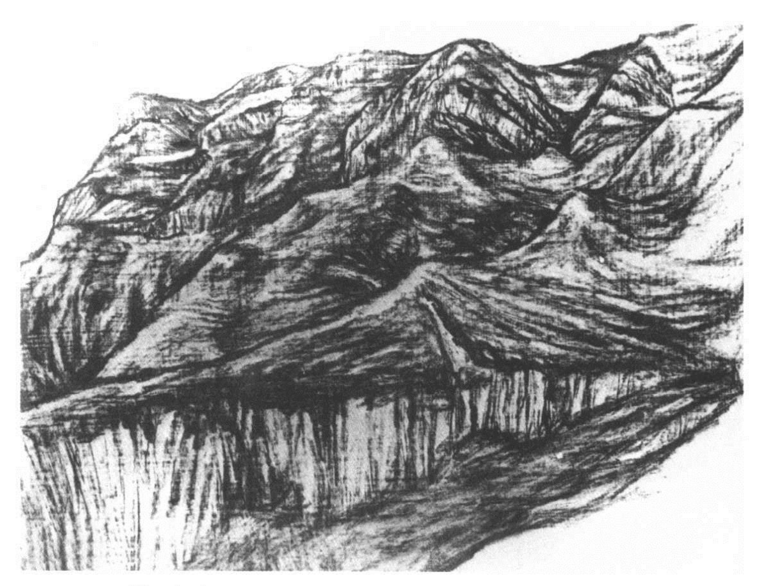


图8-2：丁方《黄土高原》1984年 速写

作品的分期，我们可以看出他的全部主观追求：1981年至1984年是"母土温情"时期，这时也正是"文化大革命"后的人道主义"乡土绘画"时期，其题材大多是对黄土高原的人和景的近距离写照；1984年至1987年是"文化反思"时期，这时正值"八五美术运动"的文化热潮，也是丁方"人文热情"最高涨的阶段；1987年至1994年是"悲剧意象"时期，这阶段的作品是丁方对1989年政治风波前后中国知识分子文化精神的陈述；1996年至2000年是"当下关怀" 时期。对于这一时期，丁方曾说："现时代人对金钱与物质的过分追求，常常使他们置身于内在精神的无限性状态。但我相信，来自旷野的那声呼唤，将在当今人类营造的物质楼群与精神荒漠中再次响彻。"他还写道："在现时代物欲与肉感日趋泛滥的黑暗世相，我认为这是以一种强烈的反题形式提醒着人们：随着环境中沙尘暴的肆虐，精神的荒漠是否也在逼近我们的家园？"[1]丁方这一时期的绘画将都市的楼群、高速路、街道都画成了"荒漠"，等待天空的"辉光"甚至"圣灵"的拯救，画面中充满着"辉光"与"废墟"的对抗。1998年至2001年是丁方的"精神重建"时期，他的绘画图式又回到了20世纪80年代中期的《城系列》[彩页29，No. 1-2][彩页30，No.1-2]。但这里的"城"、"墙"和"山河"已变成理想中的精神纪念碑，宏大、雄浑、顶天立地。它是失落与理想的矛盾表现，中国依然缺乏一种真正堪称伟大的纪念碑式的悲剧艺术。

今天，可能大多数人面对丁方的作品和他所说的话会感到麻木，尽管他批评的是中国的现实。丁方没有用今天的平面化、瞬间性和支离化的语言向大众轻松地谈笑，而是采用精英知识分子沉重和高不可即

1　见《风化与凝聚，丁方艺术展1981—2001》，香港，王朝文化艺术出版社，2002。

的绘画语言。丁方的速写和油画反映了传统山水画，特别是北宋山水画的宏伟风格及其古典标准。因为这种风格追求整体感，它不但追求主次分明的空间整体的完整性，同时，也借此表达时间的永恒性，它是一种静穆的宏伟风格。这是农业文明和田园时代的语言特点和美学情结。这种情结与当今的全球化、都市化和工业化的语言模式格格不入。北宋宏伟风格的山水画表现了当时的“理学”之“道”，“山水”寄托了士大夫出世修道和冥想的理想，它是宏伟和崇高的。而丁方的“山水”也可以被看做21世纪初的另一种出世，他将自己从都市环境和全球化中疏离出来，原始气象的宏伟山河和黄土灵魂成为21世纪新出世者的精神支柱。

吕胜中的“萨满”美学

吕胜中是另一位极为执著的艺术家，自1988年10月15日在中国美术馆与“徐冰版画艺术展”同期举办“吕胜中剪纸艺术展”以来，近二十年，吕胜中一直以“小红人”作为媒材进行创作。“小红人”是民间剪纸的一种形式，一般用于表达喜庆吉祥和祝福。其意义或许可追溯到远古新石器时代，我们可以从仰韶彩陶上和青铜器上看到类似的剪影式的小人形。“小红人”可能是人自己、是祖先，也可能是部落首领、是巫师，更可能是图腾化了的神祇。据吕胜中的研究，这种对称的形象在中国、埃及、中东、欧洲都存在。“小红人”的这种远古含义至今仍然在民间流传，每当喜庆之日，农村老太太就会剪出一大堆“小红人”贴在居室的门窗、家具和什物上。由于吕胜中从20世纪80年代中期开始在中央美术学院民间美术系任教，并常常下乡采风，收集民间艺术，写了几大本关于民间艺术、文化和宗教的书籍。因此，“小红人”不仅已成为他的艺术语言、艺术灵魂，甚至他本人也以“小红人”自鉴。吕胜中认为：“‘小红人’是人类不约而同的自画像，是一步一步走向文明深渊的人类正身修心，提醒自己不要得意忘形的一面镜子。”[2] 吕胜中最早剪“小红人”并用它做作品是在1985年。最早的作品是1985年的《天地合，万物生》。此后，他大多以《招魂》命名“小红人”作品。据吕胜中讲，这是他从唐代诗人杜甫的诗句“暖汤濯我足，剪纸招吾魂”中得到的启示。[图8-3]

1990年吕胜中开始剪出自己的“小红人”形象，从此开始赋予“他们”以现代灵魂。1990年在中央美术学院附中美术馆，他第一次展出了名为《招魂》的装置作品。在《招魂》中，有数以万计的大大小小的剪纸红人从四面八方汇聚到天顶中心，又从天顶中心落下。在今天物质拜金主义的形势下，吕胜中的“小红人”又发出了另一种声音。1993年，吕胜中曾在慕尼黑拜客商场画廊展出了《卖灵魂》这件作品，以隐喻“艺术作为‘精神的产品’已经成为商品”的事实。他在一个大

2　吕胜中：《小红人的故事》，6~7页，上海文艺出版社出版，2003。

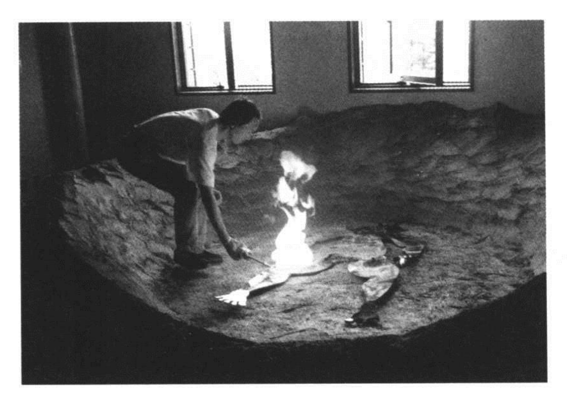


图8-3：吕胜中 《灵魂之祭》 1994年 装置

3 吕胜中：《小红人的故事》，115页。

4 见第三章。

长卷上写道："灵魂有价，千金难买；灵魂无价，分文不取；人人有份，量力自由。"

在"墙"展中，吕胜中展示的是他的《降吉祥》[彩页34，No.1–2]，无数个"小红人"从墙上、房顶上涌向不同的方向，像灵魂之流、生命之流，地面上是几堵用"书"做成的红墙，但是"书"是由带有空心"小红人"的纸装订而成。"小红人"带着传统历史文化赋予它的吉祥内涵，带着人类寄托的热烈情感，带着人与之对话式的"心之空空"，从浩渺的天空翩然而至，降临到精神干涸的大地，降临到我们寻觅自在的心中。[3]

吕胜中的研究和艺术实践使他自己更像是人类学家，他对"小红人"的诚挚和投入又像一个巫师，他的装置[如果我们可以这样称呼的话]又是那样具有视觉冲击力，但所有这些都无法将其归类到任何当代艺术体系中。可以肯定的是，吕胜中的灵感来自中国民间宗教的礼仪精神，他相信那种萨满神秘，并执著地将这种神秘的力量释放到当代的政治和日常生活中。吕胜中的"小红人"给予我们的是信仰的感动，而不是表面形式的异国情调。

李山的"反人类"美学

"八五美术运动"中李山与张健君、余友涵、宋海冬等人曾是上海前卫艺术的带头人。他的早期绘画倾向于通过抽象几何[如方、圆等]表现东方的哲学思想。[4] 20世纪90年代初，李山又以"政治波普"画家和《胭脂》系列作品而闻名，之后沉寂多年。近来，他创作的一批油画和用电脑制作的《昆虫》系列作品，与以前相比差异很大。其中，数码摄影作品《阅读》[图8–4]的画面上是一个横卧的人像，很多鱼组成的肢体，而头则像蝴蝶。他用电脑合成方法制作了一批昆虫，如蜘蛛、蝴蝶、苍蝇等，但局部却有人的身体部位，如嘴、耳朵、手指或生殖器等。[彩页31][彩页32，No.1–6]直观的强烈视觉刺激迫使人去思考这种人类

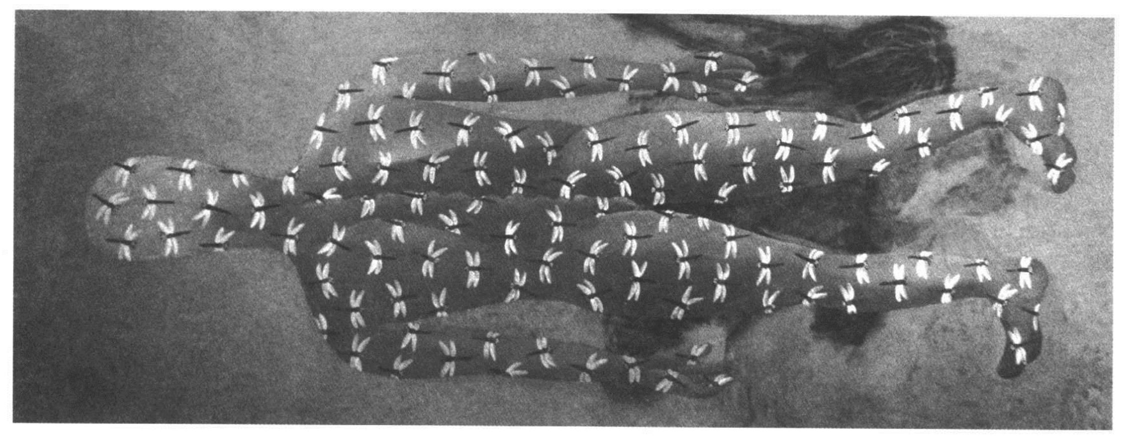


图8-4：李山 《阅读》No.02-2 2002年 装置

与昆虫杂交的现象。在这一系列作品中，李山的思考基于人类未来的基因学。由于克隆技术的出现，人类正面临着对自己的基因重新整合的问题，所以，与其他生物基因的杂交可能难以避免。人类与其他动物之间的关系成为李山思考的中心，但在艺术形式上，李山的油画采用近似民间装饰画的手法，而在电脑合成的昆虫中，则突出了影像带来的特殊朦胧感，或者从另一个角度讲，这是一种科学微观的实证效果。

而我们所面临的问题是，怎样去判断李山艺术发展的逻辑性？从80年代到“政治波普”，再到最近让人毛骨悚然的《阅读》系列，这种起伏跳动中实际上显示了李山极为个人化的矛盾性。李山总在关注大问题，但同时，他的创作没有参照的模式，而是完全出自他自己。他是一个极具反叛性格的另类艺术家。他的早期抽象艺术实际上也是一种“造反”，是对“真实”的怀疑， 对“真实”的超越。《胭脂》系列是对被李山称为“二尾子”[即一切官僚政客和世俗混混]的一种痛恨的表示。最近的《阅读》系列则是对人类本身的虚伪作出的批判，而其中的创作契机和启发则来源于克隆技术的出现。这使李山想到人与动物基因的杂交。他的逻辑是，尽管人利用动物基因只是基于实际用途考虑，比如改善健康，但还远不是为了人作为生物的生命本身。他引用伦敦大学琼斯教授的话说，“人类的进化过程已经完成”， 所以，“人类应该从现在的生物学地位上撤离”，“人类这个物种在与其他物种相并列时显得不太协调，那种书写时的武断态度，行走时的直立姿态，都是生物界不能容忍的”。[5] 李山站在了大多数动物的角度上对人说话，认为人类的出路在于杂交，人必须越过这一边界。所以，他将人画成躺的姿

5 引自李山：《艺术笔记》，2004年，未发表。

势，身上是鱼的“基因”，最后干脆杂交。李山的角度同吕胜中很不同，但他们的作品都有一种“超现实”的“巫术”基因。

李山用一种逼真但杂交了的昆虫“原形”揭示了人类的虚伪和不平等。这种关注实际上远远超出了都市和全球化的范围，超出了人类的“创造物”范畴，而直接挑战人类本身，这里颇有些基督教关于人类“原罪”的意味。

吴山专的“今天下午停水”美学

在本书的第四章，我们已经详细讨论了吴山专的观念艺术。吴山专今天还在继续做他的《今天下午停水》[彩页37]的观念艺术，已经近二十年了，似乎很不合时宜。但吴山专并不关注物质和现象界的变化，他关注的是对现实的荒诞“本质”的精辟穿透。与此同时，他对荒诞的表述形式本身并不感兴趣，不论是“玩世”的修辞，还是后现代的滑稽“挪用”。他关注的是一种看世界和看艺术的方法和哲学，那就是《今天下午停水》所体现的简洁方式。吴山专的想法与当代西方的后结构主义语言学很接近，也与禅宗和“文化大革命”流行语言相通。吴山专的语言可能与当代都市的“平面化”和“无深度”的通俗文化现象很亲和，这就是吴山专所说的“无知的力量”，即禅宗所推崇的“不立文字”的力量。他的《今天下午停水》是20世纪80年代在街道、里弄经常看得到的居委会通知。有一次，吴山专拧开水龙头洗手，抬头看到居委会的通知“今天下午停水”，语言不合事实，因为水龙头里有水。再如“闯红灯罚款”是交通规则，是日常真理，但有一次吴山专看到红灯亮着，马路上没有行人，于是，“闯红灯罚款”的语言真理在没有人的情境中完全无意义。这种语言的荒诞性启发了吴山专近二十年来对他的《红色幽默》系列创作的执著追求。[图8-5]吴山专从“今天下午停水”和“闯红灯罚款”这些语言的荒诞性引申到对当代革命语言、商业广告和日常语言的错位本质的思考。但我们所说的语言的“意义”永远是错位的，不存在真理语言，就像“今天下午停水”一样。所以，吴山专用“今天下午停水”作为视觉符号去穿透几乎所有的语言真理的荒诞性。比如，“文化大革命”语言、20世纪80年代的前卫乌托邦语言、20世纪80年代末开始的艺术市场语言[吴山专称之为“大生意”]，以及今天的全球化艺术产品语言。他认为，当展览充斥着艺术产品的时候，艺术已经没有了。今天的艺术展览几乎都是产品的展览，不是艺术展览。“今天下午停水”永远是吴山专的利器，他总是能穿透艺术发生着的上下文的情境本质，而不是“社会意义”和“创新形式”。“今天下午停水”对吴山专而言，是一种可以直达社会系统本质的观察方法。虽然他的语言来自里巷文化，但其骨子里具有精英的洞察力，这就注定他必定会被今天的当代艺术边缘化。因为，今天的艺术似乎已是图像



图8-5：吴山专 《大批判——我是艺术家》 1988年 照片拼贴

代替了语言，看就是思考。但这可能是一个陷阱，它会俘虏精英的、批判的语言乃至思考的动力。

“现代主义”幻象

人们想到“现代”艺术总会将它与“抽象”艺术连在一起。“抽象”艺术现象是中国大陆、台湾和香港过去二十年中重要的艺术现象之一。早在20世纪80年代，中国就有一批艺术家从事抽象绘画创作。上海余友涵、丁乙、秦一峰、王子卫等一批人画线和点的抽象画。90年代以来，许多传统水墨画家，如李华生、张羽、张进、魏青吉等一大批自诩为“实验水墨”的艺术家，也致力于以线和点为主的“抽象”水墨画创作。

在香港，香港中文大学教授吕振光和他的学生，如文凤仪、郭瑛、区凯林等一批艺术家从事抽象画创作。[图8-6] 在台湾，庄普从1980年就致力于“极少主义”风格的抽象画创作，并影响了一批年轻艺术家，

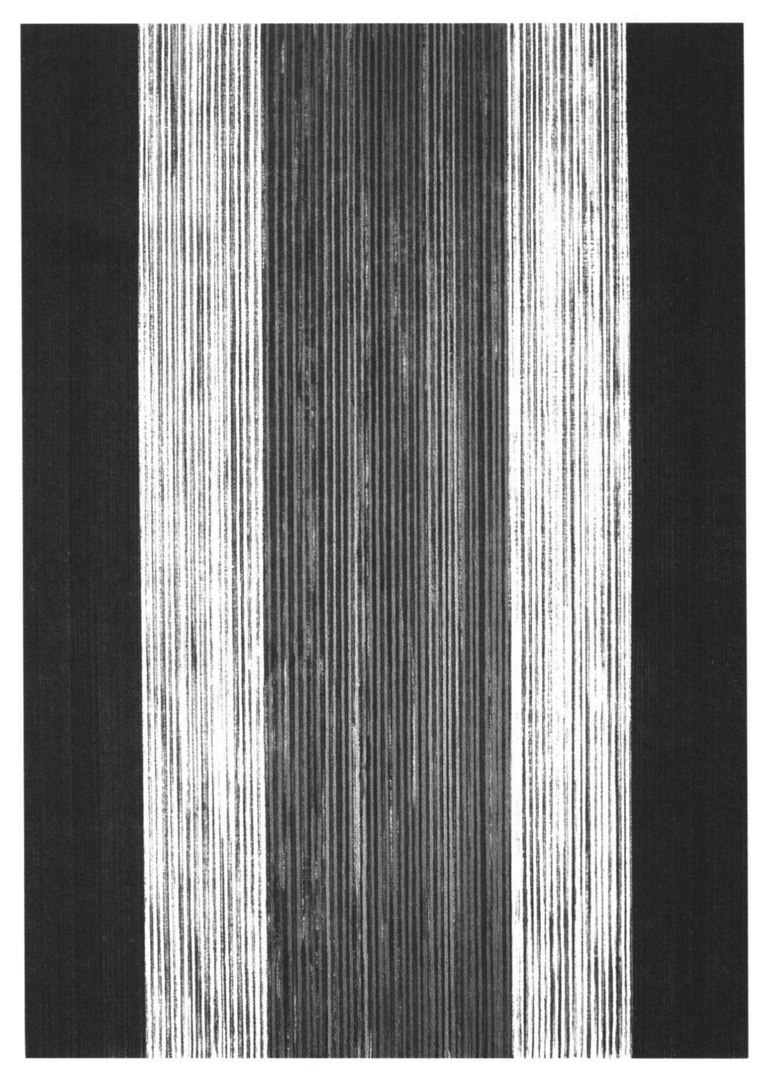


图8-6：吕振光 《山水》第0220号 2000年 塑胶彩及混合媒介，麻布

包括陈玉娇等。

所有这些中国艺术家的“抽象画”都有一个共同的特点，那就是那些方块、点和线既不像20世纪50年代晚期现代主义[如极少主义]那样是对纯粹物质性的陈述装饰，也不像早期现代主义那样追求极端精神性的乌托邦理念，他们注重的是类似日常生活中人与物的对话过程。它们是日常生活中重复琐碎感觉的再现，是都市化生活中自我疏离于外界的精神寄托。这种“抽象”形式并非重在对物质性的再现，因此，它的“极少主义”的外观与美国50年代的“极少主义”实际上没有什么关系。因为，它是对类似冥想和参禅之类的精神活动的记录。而且，几乎所有这类“抽象”艺术家都强调重复性、连续性和朴素、不造作的心态，注重修心自足的精神无限性。所以，我们曾把这些90年代以来

的中国“抽象”艺术称做“极多主义”艺术现象。“极多主义”的意思是“无表现”、“无表现”就是“无止境的表现性”，这在美学方面同20世纪西方现代主义的抽象观念不同。这种不同有如下三方面：

1．与西方现代抽象画更重视觉的完整感受和理性分析不同，中国的抽象画家可能更看重所谓的与材料的合作。比如，来自香港的郭瑛在画布的底色[陶土]上用铅笔刻出重复的线条，它们既像图案，又没有固定设计的图形，很随意，像是无目的的重复刻画，画面朴实。这种形式的效果来自艺术家的自然心态。“作者不应将作品完全依赖自己的意愿发展，这是合作的关系。”合作是指艺术家在创作过程中“对于材料的‘敏锐触觉’”。[6] 所以，创作过程是与物的对话过程，而不是表现什么的过程。正因为如此，中国的这些抽象艺术大多具有类似日记的特点。[7]

2．对“抽象”意义的理解上不同。其实，在中国当代艺术背景中，我们很少能发现西方现代主义意义上的“抽象画”。在中国，像马列维奇、康定斯基、蒙德里安、纽曼等人的绘画那样的抽象画，即把外部世界的结构和精神“抽象化”为极端二维平面化的几何形式，可以说，几乎没有。其原因在于中国艺术的发展，不论在古代，还是在当代，都不存在这种“抽象性再现”的观念和意识。以格林伯格为代表的西方抽象画理论将他们一个多世纪的抽象画实践进行了总结。他认为，二维形式对“现实”的再现要远比三维形式更真实、更高级，三维写实的只是幻象或者假象。格林柏格的这些观念源于柏拉图。按照柏拉图的理论，我们看到的现实只是“理念”的影子，那么三维的艺术作品就是影子的影子。[8]

但是，在中国我们没有这种“抽象”的实践，自古就没有。概念是通过视觉形象来隐喻，概念和视觉形象从来就不对立，所以，“似与不似”与意境“诗学”是传统艺术的一种主导原则。这种原则在中国当代 “前卫”或“实验”艺术中同样存在。所以，我们上面谈到中国当代的“抽象”艺术对表现“乌托邦”完全没兴趣[这一点有点像美国的“极少主义”]。[9] 但是中国的“抽象主义”同时也反对“极少主义”那种对画面的精神表现意义的极端排斥。因为，多数“极少主义”艺术家将画面的色彩形式完全看成物质本身，正如斯特拉所说“你看到的是什么就是什么[What you see is what you see]”。[10] 中国的“抽象”艺术不排斥精神性，相反，十分强调艺术家个人在创作过程中的精神性。精神性是画面之外的自我冥想，不是作品的内容。因此，中国的“抽象”艺术家们并不追求某种有主次对比的“整体结构”形式，因为它们都是由多个片段和支离碎片重复构成的。这重复伸向无限，而非视觉上的“整体”，它所追求的是精神体验的延伸和可发展的“无限性”，而非外在形式的“完整”性。对于中国艺术家而言，无限性是同二维形式构

6　郭瑛：《自我艺术陈述》，见《郭瑛在森林里》，Grotto Fine Art Ltd. 2003。

7　高名潞：《中国极多主义》，重庆出版社，2003。

8　见格林伯格《现代主义绘画》，载《艺术与文学》，1965年春季，第四期，193~201页。[Greenberger, "Modernist Painting," in *Art and Literature*, No. 4 Spring, 1965, pp.193-201]

9　西方“极少主义”的动力就是反对西方的早期抽象艺术把抽象形式作为一个图式去表现某种乌托邦理念，按博伊斯[Bois]的话说是“物质的乌托邦”，或者按贾德[Judd]的话说是一种再现世界的幻象。博伊斯是研究西方现代抽象艺术的专家，哈佛大学教授。他的论著分析了西方早期抽象画家如何将二维形式的绘画看做一个乌托邦的或精神革命的模式。见伊夫·博伊斯：《物质乌托邦》，载《美国艺术》，1988年4月号，168~180页[Yve-Alain Bois, "Material Utopia," in *Art in America*. April, 1988, pp.161-180]。“极少主义”艺术家贾德曾说：“所有欧洲的现代艺术在艺术家动手之前就已经建立了一个思想和逻辑系统。而他们的艺术现在已被看做对那种不再令人信服的某种‘真实世界’的寻觅和再现。”见布鲁斯·格拉泽[Bruce Glaser]：《斯特拉和贾德访谈》发表于《极少主义批评文集》[Minimal Art: A Critical Anthology, New York: E. P .Duttor &Co. INC, 1968, p.151]。

10　弗兰克·斯特拉[Frank Stella]曾说，我的画就是关于看到的事实。它只是一种物质，所有的绘画都是物质，无论谁怎么去作画，最终他都要面临它只是一个物的事实。我希望不论谁从我的画中看到的以及我自己从中得到的，只是这一明确的观念，而不带有任何模糊性。你看到的是什么就是什么。见布鲁斯·格拉泽：《斯特拉和贾德访谈》，《极少主义批评文集》，158页。

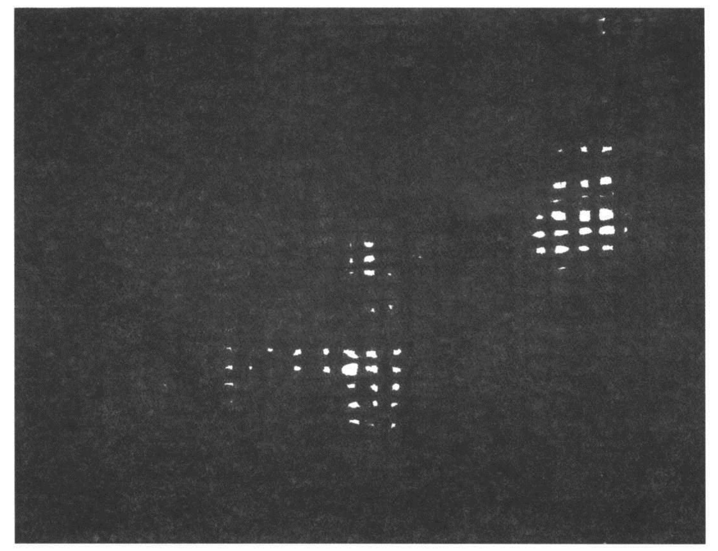


图8-7：李华生《2000.3.9》2000年 水墨宣纸

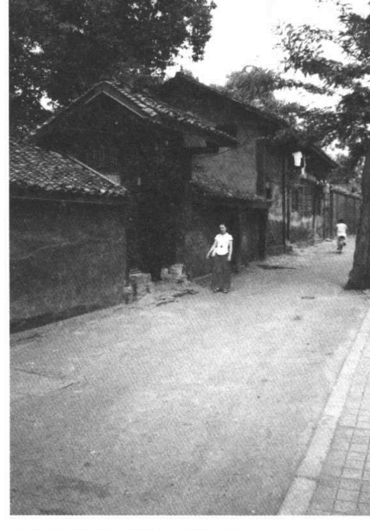


图8-8：李华生家门口 2003年

11 迈克尔·弗里德：《艺术与客观对象》[Michael Fried, *Art and Objecthood* Minimal Art: A Critical Anthology ed. Gregory Battcock, Dutton 1968, pp.116-147]。迈克尔·弗里德将极少主义的纯物质观念又发展了一步，称其为"剧场化"[theatricality]。意思是，极少主义将传统的雕塑和绘画看做与观众有关的空间场，是有时间因素在内的。但这仍然是物理的空间，是计算过的。

图的"整体性"和"完整性"相冲突的。而作为西方20世纪后期现代主义代表的"极少主义"则要求"展台"或"剧场"的效果，并具有非常强烈的"构成"和"整体"的空间形式感。[11]

3.我们不能完全从现代主义的美学原则去理解中国当代的抽象艺术，而必须从"上下文"的角度去解读它。如此，我们甚至可以发现，这些"抽象"形式同样具有很强的社会现实的再现性，是对中国当前都市现代化的反映。例如，如果我们进一步了解李华生的生存环境，就会更理解他的抽象画的"意义"。李华生住在成都一个有三四百年历史的旧社区，但社区不断地被新建的水泥楼房吞噬。[图8-7、图8-8] 因此，在过去的几年里，李华生除了和政府争取不被拆迁的权益外，就是待在家中画那些由单纯的直线组成的"抽象画"。从这个角度讲，他的画作是他重复、平静和孤独的真正生活状态的再现。同时，其平面的形式也不是平面本身，而是他生存的立体空间。正因为中国"抽象"画家忽略画面[或文本]的"意义"，所以他们更重视自己所画与周围环境、个人生存状态之间的关系[上下文]。这既是他们心境的表现，也是现实的再现。于是，他们的"抽象"形式的本质是反抽象的。

徐红明的"散点透视"

另一方面，一些艺术家试图用完全不同的"形式原则"去消解西方现代艺术的乌托邦幻觉。比如，徐红明吸取传统绘画的透视方法，他

用“散点透视”绘制抽象画，并把“散点”焦距的抽象画接合成整圆，以示其焦距的无限发展和无终止的意义。[彩页38，No.1-2]

徐红明“抽象”绘画的出发点是反现代主义的。他试图将东方的哲学和美学转化为当代艺术的尝试。他的绘画并不试图表现可视性的完整，而是表现一种无限性的精神完整。因此，他合乎逻辑地将中国传统绘画中的散点透视做为表现这种时空无限性和超越性的美学手段。徐红明说：“中国多视点地、流动地认识事物，形成超越时空的世界观、宇宙观和美学观，给予我抽象艺术思维源泉……欧美艺术家的抽象是建立在固定视点观察之上，是对可感知世界的逐步分解。如米罗、蒙德里安和至上主义的代表马列维奇等人的艺术……中国抽象艺术是对可感知与不可感知世界的流动的、反复的整体观念的表达。没有具体超越的对象世界，只有伴随着人们对世界认知过程的精神调和。”[12] 所以，在他的抽象画中，他要表现的不是一种整体性和完整性，相反，是发展性和不完整性。他试图赋予每一个抽象的局部以不确定的移动感，从而形成多视点的“抽象”形式。徐红明每幅画的画面都是流动的局部，而非一个完整世界的抽象画总结。因为现实世界总是在发展，没有开始，也没有终结。

吴翦的都市垃圾山水

吴翦的绘画很容易被人视为西方抽象表现主义绘画，或者是油画形式的中国古代文人自我表现式的绘画，但实际上他的题材来自都市。从20世纪90年代中期开始，吴翦就开始画他的这种很像“八大山人”风格的表现主义油画。但吴翦并没有任何模仿明清文人画或抽象表现主义绘画风格的企图，也没有那种自我表现的意识。相反，他的创作完全出于自己对当代环境的感受。吴翦画中的“山水”形象实际上是以日常看到的都市中的垃圾山为原型。[彩页35，No.1-2] 垃圾山里面物质材料的“丰富性”刺激了吴翦的表现欲望。他把垃圾看做人文的结果，是人的消费剩余物。 他从中看到了某种苍凉、萧瑟和荒率。于是，他的画面亦充满类似元明清文人“萧疏荒率”的表现主义性格。但是，其出发点则同后者风马牛不相及。吴翦的“萧疏荒率”没有任何田园趣味，也与超尘出世的文人意境毫不相关，更与西方抽象表现主义无关。吴翦的感情完全出自一个当代都市人的日常生活经验。他把人的消费物看做一种人性化的物，并赋予它一种人性，一种被都市人异化了的物性。所以，吴翦的画中有一种愤世嫉俗的因素。这种愤世嫉俗不是对现实中的某类或某群人的批判，而是对人作为一个整体的调侃和批判，它是人与其生存空间之间冲突的体现。但是，这种批判却是用那么纯粹的、不露声色的美学方式表现出来。[彩页36] 这与受到后现代主义影响的“调侃”、“玩世”直接的社会性表现方法截然不同。从这一点

12　徐红明.《抽象艺术观点》, 2003年；高名潞与徐红明谈话, 2003年6月30日。

出发，吴翦的画又是传统的，更接近传统文人的美学表现方法。于是，吴翦绘画的社会性和当代性内容被掩盖在它的“传统”和“现代表现主义”的美学形式之下。这种矛盾也体现在吴翦的个人性格中。吴翦是一个超然自逸、处世平和的青年艺术家，但是胸中却有永远喷发不尽的激情。

从以上角度探讨关于现代主义美学的标准，可以看到西方现代主义的美学原则并不适合对当代中国“抽象艺术”的解释。因为，西方现代主义的美学建立在主观与客观、艺术家与作品二元对立的基础之上，它是个人精英意识的表现或再现。而中国当代“抽象艺术”实际上是对一种混沌状态的表现，是对现实生活的隐喻。不论是类似参禅式的劳作，一种日常化的、非一次性的“行动艺术”，还是对身边的都市现实的暗示，这些90年代以来的“抽象画”像其他媒介的艺术作品[如“纪实”电影、现实主义绘画和摄影录像作品]一样，都是对全球化现实的反映，是现实的产物，而不是纯粹的形而上的抽象构成。所以，它们的“现代主义”外形只是一种面具而已。中国当代艺术中的一些“现代主义”现象只是一个幻象，这种幻象的背后是上述“当代性”中的矛盾因素，它的美学性和社会形式是不可分割并且可以互相转化的两方面。

当今中国女性艺术成了一种流行话语。那么，什么是中国女性艺术？中国有没有女性主义艺术？它与西方的女权主义艺术有什么不同？它的当下背景和传统因素在哪里？中国女性艺术和整体的中国当代艺术之间的关系是什么？在这里，我们选了沈远、秦玉芬、尹秀珍、文凤仪、陈秋林、何成瑶、曹斐、苏敏怡几位女艺术家作为代表，归入我们称之为“公寓艺术” 的部分。

女性主义艺术与女性艺术，女权主义与女性意识

关于女性主义艺术的理论话题很复杂，我不是女性主义研究的专家，所以，不敢妄谈。但是“墙”展之所以有一个女性艺术的专题，其中的一个原因与我在美国策划“Inside Out”展的一段经历有关。1998年“Inside Out”展开幕以后，在会议上或私下，常常有西方的女性学者或艺术家问“为什么Inside Out展览里的女性这样少”。当时我不假思索地回答：“因为我只考虑中国当代艺术，没有想到女艺术家的问题。”事实上，“Inside Out”展览中的女艺术家确实少，只有尹秀珍和林天苗，加上来自台湾和香港的，大概只有六个人。后来，有位西方女批评家专门写文章批评我对女性艺术家的忽略。因此，在这次的“墙”展中，我们把中国女性艺术作为一个主题，因为，性别问题本身就是一个“墙”的问题。另一个原因是，自1990年上半年以来，许多女艺术家创作了大量的好作品，已经成为中国前卫艺术的重要组成部分。这种发展正好与20世纪90年代初的“公寓艺术”有关。所以，我们把这个主题的题目叫做“公寓艺术”。“公寓艺术”本来指1993年至1995年间，北京、上海等地出现的在私人空间的小型装置、录像和方案艺术。当时北京的“公寓艺术”出现在几对夫妻艺术家的寓所里，如朱金石与秦玉芬、王功新与林天苗、宋冬与尹秀珍、艾未未与路青等，其中的女性艺术家后来都是中国当代艺术中的佼佼者，成为中国女性艺术的重要组成部分。[图8–9]

此外，以“公寓艺术”命名，当然与性别，尤其是与“家庭”的概念有关。这是因为大多数中国女艺术家都爱用家庭日常生活的材料做作品，比如线、毛衣、棉花、布、被子、衣服等。20世纪70年代以来的西方女权主义艺术家一般避免使用家庭生活材料做作品，以避免陷入男性中心主义的传统窠臼之中，因为这些材料容易被人视为“恋家”或“闺阁”的象征。西方女权主义艺术家多用直接反抗的语言为媒介[如芭芭拉·克鲁格直接用照片与标语等材料创作招贴似的作品]，还有很多采用

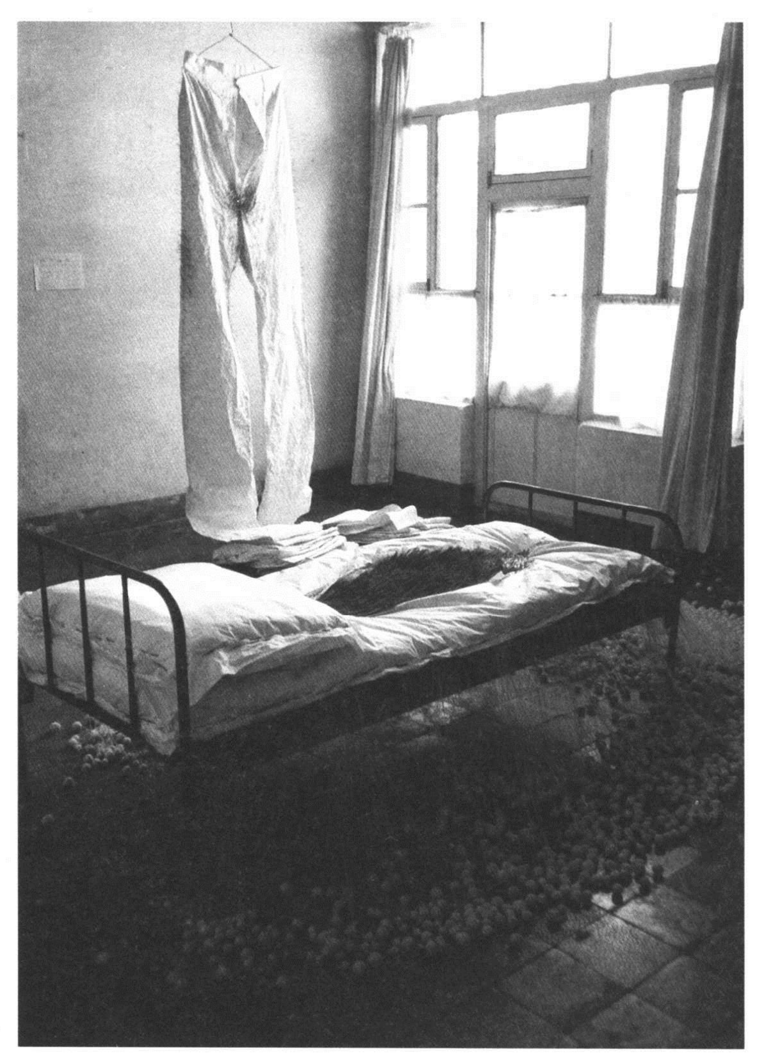


图8-9：林天苗《线的繁殖——旋转》1995年　装置

后现代主义的颠覆形式，如辛迪·舍曼[Cindy Sheran]乔装成著名影视节目中的女主角，以此引发人们对“看女人”和“女人被看”的男权话语的反思和批判；又如奇娅·史密斯[Kiki Smith]直接用与性别有关的象征材料[如巧克力是女性喜爱的、可以用以讽刺女性]，通过对自我的性别确认或反讽男性对女性的性别确认来批判男性主义。但是，在中国当代，我们很少看到类似这些西方艺术家的女性主义艺术家。当然，中国女性艺术家用传统女红材料创作作品，不等同于他们认同女红对女性的身份定性。中国当代女性艺术家用家庭材料做艺术作品，很大程度上是因为女红的物质性及其意义与中国女性艺术家自身的生活状态有关。

我们需要区分“女性主义艺术家”[feministic artist]和“女性艺术家”[female artist]。女性主义艺术是指用艺术去表现女性主义理念的艺术家，

它往往对男性主导的社会价值持批判态度，其艺术主要是作为文化或社会问题的承载。因此，她们的作品倾向于超越个人的生活经验，甚至有意反对个人的经验。因为个人经验总容易使人陷入男性设定的陷阱：女性是经验的、感性的和个人化的；男性是理性的、哲学的和公众性的。这种二元对立的绝对化描述造成了性别文化中不可逾越的"墙"，走出这个规定性的唯一办法似乎只有男女位置的互换。而女性主义艺术不可避免地被这种二元对立的规定所束缚。一些激烈的女性主义艺术作品和艺术家出现在20世纪80年代至90年代初。近年来，女性主义艺术逐渐趋于温和化和美学化。一些理论研究倾向于从20世纪70年代以来的女性主义和同性恋理论的"少数民族"政治意识中走出来，更多地从后文化学的角度去阐释女权主义和同性恋。但是，西方女权主义和女性主义艺术的根本关注点是政治权力和[艺术的]权力话语问题。而中国的女性艺术还没有发展到女性主义艺术的阶段。将来也许会，但也可能根本不会发展到这个阶段。

有人认为中国女性艺术就是"女艺术家"的个性经验的表现，并以此和男性艺术拉开距离。中国当代较为活跃的女性艺术批评家廖雯就认为，"'女性艺术'所谓的女性意识和女性方式，从根本上讲，是独立的个体意识和个人化的语言方式。""我们在讨论女性艺术时强调'女性意识'、'女性方式'是因为'女性'意识目前处于一个薄弱的、不正常的和为了改变必须面对的现状。这只是一个阶段性的需求和策略，不应成为一种必须遵守的规范。"[13] 就是说，中国当代女性艺术的"女性意识"，是强调个性的而非作为少数民族的"阶级性"。虽然，她们批评男性的偏见，但并不涉及根本权力的问题，也不试图寻找不同的"规范"问题，最多也只是对男性话语进行修正。换句话说，中国的女性意识还没有触及"权力"和"契约"这些西方女权主义理论中的核心问题。

所以，中国的女性艺术创作和批评主要是关注女性艺术家在创作中表现女性意识和女性艺术的自身经验。在中国，除了少数的女性艺术家，如崔岫闻、陈羚羊、李虹等有受西方影响较大的女权主义批判话语之外，大多数女艺术家应该称之为女性艺术家，而不是女性主义艺术家。中国目前还不存在西方意义上的女性主义艺术，也没有形成自己的女性主义艺术理论。虽然目前一些批评家倾向于用西方女权主义的话语从事中国女性艺术批评，但他[她]们更倾向于探讨女性经验，而非作为社会批判的女性主义视角。

不同区域的女性艺术没有一个固定的模式。中国的女性艺术产生于它所处的具体社会情境。目前评论中国女性艺术的论文多集中在女性心理和生活经验的特点上。一些女性艺术批评从西方后现代主义和

13　廖雯、韩晶：《女性艺术：当代文化不可回避的问题》，载《当代美术家》，2005年第1期，6~9页。

14　高名潞《中国极多主义》，重庆出版社，2003.

女性主义的角度去讨论，如岛子、查常平、徐虹等人的批评。另一些人，特别是一些女性艺术批评家，则更多地从"女性意识"的个性经验角度去批评。不管从什么角度，我们不能忽略一个最核心的问题，即对中国女性艺术的分析和讨论，无论是偏于理论性的分析，还是注重女艺术家感性经验的描述，都不能把女性艺术和她所处的社会上下文[或者是男性的艺术世界]分开。既不能完全用女性主义的理论套在中国女性艺术的实践上，也不能过分强调中国女性艺术家的个人经验特点。因为个性和私密经验，包括性经验，男女皆有，如果完全从"个人"的角度去解读，无疑完全抵消了中国女性艺术的整体经验，进而在另一方面又陷入男性的"个性"话语模式之中。中国的女性艺术是在与男性艺术的共生中发展的，是在与中国当代艺术的整体[包括它的全球化现象]对话中生存的。失去这样的角度，就会陷入"中国女性艺术是'少数民族'"的怪圈。我们认为避免这一窘境的出路是解读中国女性艺术家在与男性面临相同情境时所选择的特殊表述话语和方法论。总要寻找对立，总要寻找私密经验，会使中国女性艺术从整体社会的上下文中疏离出来。比如，廖雯在非常细腻地描述了20世纪90年代女艺术家的作品后得出的结论：那种侧重于运用传统女红手工的女性艺术是90年代中国女性艺术区别于男性艺术的"女性意识"。但这种现象的出现实际上是与90年代前半期以"公寓艺术"为代表的私人空间的创作倾向相一致。不仅女性艺术的重过程、重劳作和与物质亲密接触成为主要特点，这个时期的男性艺术家同样也有这个倾向，如同我们在《中国极多主义》中所描述的那样[14]，区别只在于男性和女性艺术家选用的材料媒介有所不同而已。尽管材料的不同确实体现了女性的特点，但它和这一时期前卫艺术的大生存环境是一致的。所以，女性意识也是同时期与男性一致的当代意识的组成部分。20世纪80年代没有出现"女红"式的作品，这并不意味着那时没有女性意识的作品和艺术家，只是它们以不同的方式表现出来。同样，"文化大革命"中的艺术也不是没有女性意识。江青对样板戏的设计就明显地透露出所谓的"革命女性"领导男人社会的"女性意识"，尽管那仅仅是乌托邦幻象。但是，作为工农兵的男性在"文化大革命"艺术中的"光荣"不同样也是幻象吗？其悲剧性结局不是一样的吗？再来看20世纪初的"新女性"意识，它体现的既是女性对传统的反抗，同时也是中国早期整体现代性的组成部分之一。所以，解读中国现当代的女性意识时不能把它和中国社会的整体现代性进程分开，它们是不可分割的一个整体，其中男性和女性更是不可分开的。

"女性意识"任何时代都有，但是女性主义却是女性在社会中有了独立的中产阶级的经济和社会地位以后，在女性和男性一样被市场经

济和都市文化所异化之后的产物。这时的“女性意识”较之以往任何时候都更加清晰地意识到自己的个人价值与男性主导的社会价值的矛盾性。这就是为什么在20世纪90年代的经济发展和商业都市文化出现以后，中国的女性艺术和“女性意识”的提法才出现。虽然中国的女性艺术在90年代的频繁国际交流中受到了西方女性主义的影响，但能不能完全将西方女性主义作为中国女性艺术的模式来讨论，这还是一个有待商榷的问题。因为，中国女性艺术并非在二元对立意识支配下的女权主义创作。

中国女性艺术的特点及其社会背景

中国现代和当代的女性艺术有自己的发展逻辑。在20世纪20年代“新女性运动”中，中国已经出现了一大批女性文学、电影及绘画。这些作品表现了新知识女性对传统儒家伦理的反叛和对现代女性自由的追求。这里的“新女性”是“革命”、“进步”和“现代”的同义语。同样在这一时期，中国历史上出现了第一次真正被接受的女革命家、女文学家和女艺术家。[15] 然而，当这种自由意识涉及到个人与家庭伦理的冲突时，女性的革命意识往往是脆弱的。如30年代的电影《小城之春》就刻画了一个向往自由和爱情，但又心地善良、深为儒家伦理所影响的女主人公。面对个人自由与传统家庭道德伦理之间的冲突，她最终放弃了前者。冲突的过程是她的心灵不断回归传统的过程，是“道归自然”的心灵净化过程。尽管“文化大革命”十年的“妇女解放”运动并没有给妇女带来实质的自由，但在国家意识形态的主导话语中，女性意识通过“平等”的诸多外在形式得到了一种乌托邦式的光荣体验，其例证就是样板戏。而女性红卫兵的暴力倾向和她们的男性化穿着是“文化大革命”中特定女性意识的极端表现，是一种戴着集体革命礼仪面具的女性集体被压抑状态下潜意识的宣泄表现。

在中国，有关“女性艺术”的明确提法直到90年代才出现。实际上，在追求现代性和思想解放的人文热情膨胀的80年代，有不少女性艺术家也参与到“八五美术运动”之中，而且并非人们所说的那样，只是凤毛麟角。如果仔细察看当时的艺术群体名单，就会发现有不少女艺术家，只不过那时还没有“女性艺术”的提法。中国前卫艺术与西方一样是以男性为主导的“现代性”话语的产物。当时，在各地的艺术群体中女性艺术家与男性艺术家一样活跃，比较突出的有上海的侯文怡，浙江的包剑斐，湖北的黄雅莉、未明、罗莹等人。虽然她们没有那么大的影响力，但其作品都堪称当时的精品。例如，黄雅莉的雕塑《静穆系列》[图8-10]受到了楚国编钟和墓室艺术的影响，很具创造性；未明的抽象画《我的系列》据王小箭的分析，是女性生命循环的十个片段；沈远是一

15　见贾方舟：《二十世纪的中国女艺术家》，《半边天画集》，德国波恩博物馆，1998；廖雯：《女性主义作为方式——女性艺术》，吉林美术出版社，1999年5月；李湜和陶咏白：《失落的历史——中国女性绘画史》，湖南美术出版社，2000年6月；徐虹：《女性：美术之思》，江苏人民出版社，2003。

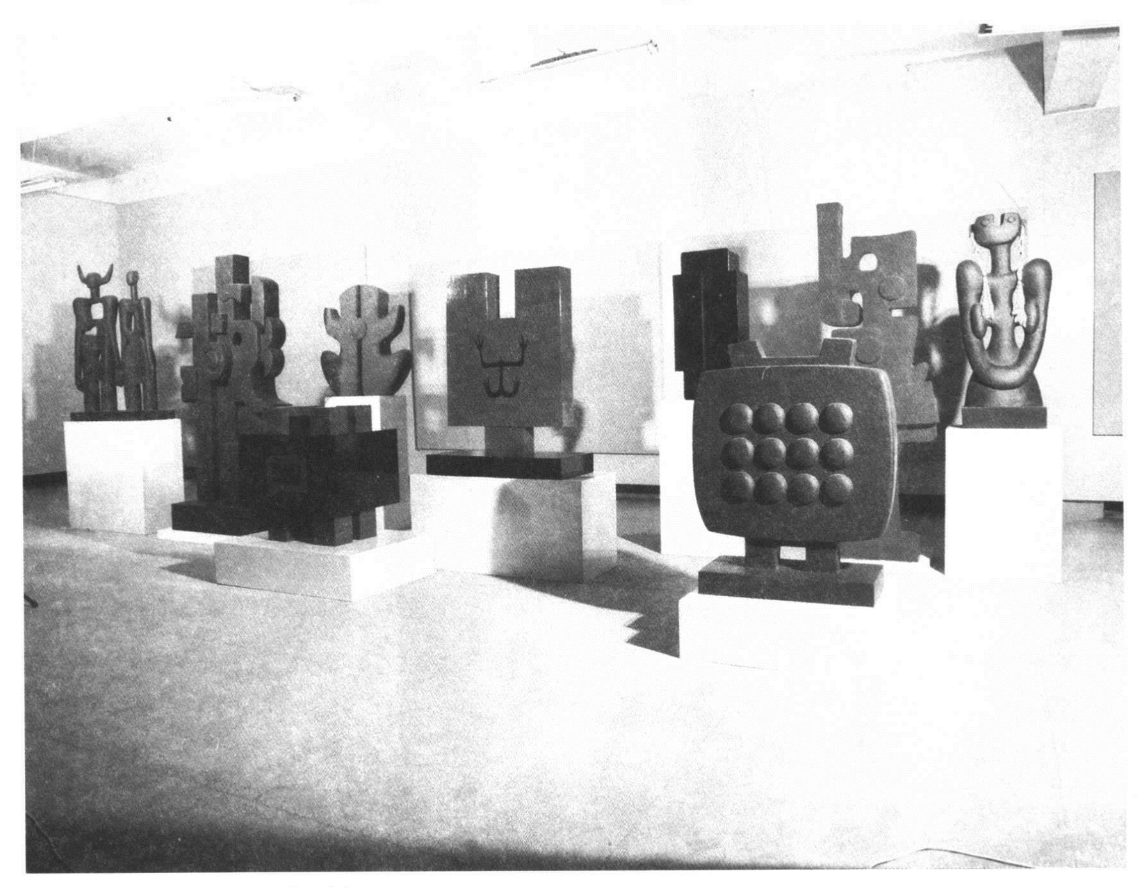


图8-10 黄雅莉《静穆系列》1986年 雕塑

位很有才气的女艺术家，在1989年的“中国现代艺术展”中，她展出了一件名为《水床》[彩页50]的非常成功的装置作品，一个简易折叠床架上放着一个装满水的塑料“床垫”，水里有一条鱼，几天后，鱼的腐臭充溢了展厅，辛辣而又颇具寓意。该作品是“八五美术运动”中少有的装置杰作，同时也是“八五美术运动”中少有的与女性主题有关的作品。侯文怡的作品崇尚生命[图8-11]，她还是“西南艺术群体”的一员。可以看到，在“八五美术运动”的亢奋人文热情的躁动中，女性艺术家既尊重自己的感性体验，又自然地融入了当时的现代性观念。但是，她们并不是在女性主义的催化下出现的，她们的理念和理想与男艺术家一致，甚至她们的艺术也很有“阳刚之气”。但在“八五美术运动”中，包括女性艺术家在内，没有人提到“女性艺术”的概念。那时的艺术追求普遍的共性，而非“少数民族”式的个性。那时性别问题并不是问题，但性的问题是有的，并且与现代的性问题是同一的。其话语是提倡阳刚，

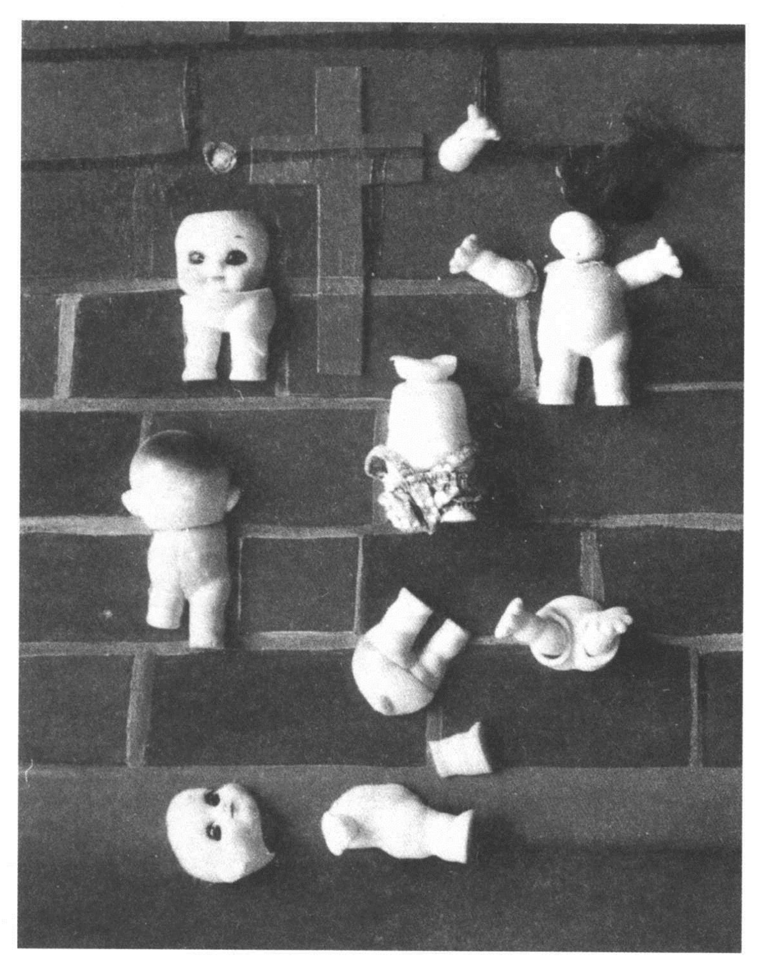


图8-11：侯文怡 《无题》 1985年 装置

贬斥阴柔，因为民族的振兴需要男性阳刚的力量。故在“八五美术运动”时期性的问题不完全是个人的问题，而是与民族的问题相关，崇尚阳刚并非男性的专有，而是为两性所共享。有意思的是，“中国现代艺术展”的两枪是女艺术家肖鲁打的，这是20世纪80年代最具暴力性的作品。但据肖鲁新近的描述，这件作品又是对女性化和个人经验的非常暴力性和仪式化的表达。[图8-12][16]

20世纪90年代的女性艺术是在西方后现代理论和风格的推动下，在全球化和都市化的背景中产生的。这批女艺术家的出现伴随着一个不同于80年代的环境。第一，在艺术上女艺术家同西方的女权艺术有了交流，对女权主义的意义、后现代主义的表现形式有了更多的了解。比如，当代电影理论中的“注视”[gaze]和“文化屏幕”[cultural screen]的理论被首先介绍到中国文学界，接着是美术界。[17] 第二，90年代的中国女性艺术是在一个强调个人生存体验的大环境里出现的。这种环境

16 肖鲁：《关于打枪的说明》以及给高名潞的五封信。见美术同盟网［www.tom.com.cn］。



图 8–12：肖鲁向她的装置作品《对话》开枪 1989 年 2 月 5 日

促使所有女艺术家关注自己的生存经验和个人意识，并以从来没有的细致观察和私人化的表现手法创作她们的作品，在题材上侧重于家庭、孩子的日常事务，在材料上倾向于传统女红材料。第三，都市的兴起和商业文化的流行反而使这些女性艺术家远离“尘世”，安心创作一些需要手工操作和重复劳动、并且琐碎细微的形式化作品。她们不张扬宏大意义，注重自我修炼，与传统的东方自然哲学一拍即合。所以，中国女性艺术很少主张性别对立，相反，她们在艺术中强调和谐与对立的转化。我们可以在大多数女性艺术家的作品中体会到这样的精神境界。本书第四章所提到的中国当代“极多主义”的艺术精神可能最集中地体现在女性艺术家的作品和思想中。如文凤仪所说：“在我的作品里，符号[sign]不再是表达工具，而是表达本身，痕迹[trace]就是符号的本质、性格。我意图以一种简约、未经琢磨的方式去做痕迹。”[18] 在全球化的冲击下，中国女性艺术的中心课题首先是面对都市社会阶层的转型[向中产阶级的转型]，面对在转型中所承受的各种压力，如住房和生活空间、婚姻和子女，等等。因此，她[他]们共同关注的不是两性的对抗，而是和谐。如果说 80 年代“现代性”与“民族性”曾是优先问题，那么 90 年代，如何融入都市空间成为最受关注的问题。在这种情况下，迅速的全球化使中国的女性艺术不可能进入类似西方的两性对抗的模式。相反，和谐与共生是更为优先的主题。此外，由于传统的阴阳互补的观念很自然地使女性艺术家在面对现实的生存问题时发生共鸣，造就了中国当代女性艺术的基本立足点。这种对和谐的强调可以从喻红的绘画中感到。喻红的作品《目击成长》既是个人经历的写照，也是中国当代历史的写照，从中可以看到喻红对家庭生活的热爱和她对

17　批评家查常平和岛子介绍这方面的工作比较多。由查常平主编并创刊于1999年《人文艺术》文集第四辑介绍了西方的女性主义和中国女性艺术。岛子在20世纪90 年代写了一些介绍西方女性艺术的文章，并主编了《女娲之灵：中国当代十位优秀女画家》[珠海出版社，1999]，以采访的形式对陈曦、崔岫闻、奉佳丽、甫立娅、李虹、刘虹、刘艳、王赛、文凤仪、袁耀敏十位女性艺术家进行了介绍。

18　文凤仪：《创作自述》，2004 年，未发表。





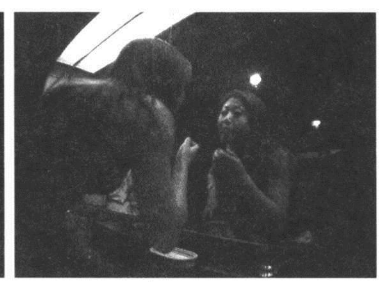


图8-13：崔岫闻 《洗手间》 2001年 录像

与刘小东之间爱情的珍重。喻红的画充满了天真、纯洁和幸福感。她画的既是理想，也是现实，但都与她个人的家庭有关。

当然，有少数女艺术家可能受到西方后现代主义女性主义批评的影响，如崔岫闻、陈羚羊等。崔岫闻的录像作品《洗手间》[图8-13]展示的是在夜总会洗手间里偷拍到的妓女化妆的情景。妓女对着镜子化妆，摄像镜头在看她们的每一个举动。这件作品体现了一个“看”和“被看”的关系。妓女照镜子看自己和打扮自己，不仅是对自我身份的确认，也是为了给别人看，而镜头代表男性社会“窥视”的视角。在这里，镜子、妓女自我和镜头三者之间的关系对应了男性社会中女性身份被塑造的过程。女性自我转变为男性眼中的“他者”，而男性眼中的“他者”又成为女性的自我装扮和塑造的标准。这里体现的是后现代主义“文化屏幕”理论的基本原理。李虹的油画大多以同性恋为题材[图8-14]，同时加入环境的渲染，以柔和的背景[如沙发]或刚硬的背景[如机械]象征画中人物的性格特征与关系。

19　廖雯、韩晶：《女性艺术：当代文化不可回避的问题》，载《当代美术家》，2005年第1期，6~9页。

“粉子”文化：都市的公共形象

“粉子”是四川人用来描述漂亮女人的词，是一个中性甚至倾向于褒义的词，为男性和所指的女性双方所接受。“粉子”文化的核心是社群中的两性和谐，而非对抗。它的根基是四川民俗文化中对两性关系的态度，而非当代知识分子[包括女权主义者]的精英女性主义意识。 陈秋林的作品在运用西方女性主义创作手法时，更多地侧重个人和区域的特点和感受。陈秋林的《……》[图8-15]是一件行为摄影作品，题目暗示了传统绘画将女性作为“被看”的客体。在作品中，陈秋林故意以一种既挑衅而又妩媚的姿态在开阔的工厂区化妆，而非在私人居室。[图8-16]而在《我存在，我消费，我快乐》[彩页40]的行为艺术中，她让八个男人向不同的方向拉着她，而她则坐在商厦购货车里自在地化妆。作品



图8-14. 李虹《状态之九》
1995年 布面油画

的幽默感和陈秋林的自在性，以及男人们认真的态度完美地表现了四川“粉子”文化的特点。

与陈秋林一样，一些女艺术家[如段建宇]所关注的不是女性的身份本身，而是女性身份在当今都市社会具体空间、具体时刻中的文化和社会意义，尤其是女性在急剧变化的都市生活中逐渐成为某种公众形象代表的趋势。这种公众形象通常不仅仅是口头上的，而是以直观的形式[如广告中的空姐、选美中的选美小姐、网上的明星等]出现在电视、商厦和互联网上。这些形象作为“性别”符号属于异性的观赏对象，同时，她们也是中国当代都市现代化不可缺少的一部分。换句话说，她们不仅属于异性，而且也属于所有的都市人和都市经济。据报道，目前利用女性的容貌、身体以及性别特征来刺激消费、追求经济利益的“美女经济”已成为都市消费的一大现象。名目繁多的选美大赛，不断升级的“造美”工程更是不胜枚举。有报道称，北京一家私人美容中心出资三十万元人民币打造“中国第一人造美女”。各种美女广告促销，甚至“人体艺术”促销，使得性形象消费已经远远超越了肉体消费，而成为大众视觉文化消费的重要部分之一。在这种大众文化的笼罩下，女性的形象并没有被放在性别差异或对抗的角度去看待和表现，相反，女性美、女性形象是经济和流行文化的的产物。 所以，女性更多的是参与和展示自身的美，而非抵制它。这可能就是陈秋林的《我存在，我消费，我快乐》的行为艺术所揭示的悖论。八个男人向不同方向拉着坐在商厦推车中化妆的陈秋林，男人是美的消费者，他们是主人，同时也是奴隶。男人在这里不仅是异性，也是都市消费者的代表。

所以，“性”在这里真正具有了公众性意义，而不仅仅是异性的“性”。所以，女性的美、潇洒、活泼、亮丽等修辞不仅属于女性，同时也是对都市魅力本身的描述。于是女性化成为当代中国都市形象的趋势，就像男性和“阳刚”在20世纪80年代是文化的表情和性格一样。80年代的艺术、电影都崇尚“阳刚”。 同理，阳刚不是性别的属性，而是文化和现代性的属性，具有黄土文化和民族主义的内涵。90年代末以来，“小资”情调成为新一代都市青年的文化性格，而“小资”多多少少具有女性化的性格特征，它的两极就是浪漫和委靡，而这正好是当代中国都市文化的特点。在段建宇的《艺术鸡》[彩页42]中，“鸡”似乎成为了这种都市身份的代表。“鸡”是一种象征，是批量生产的廉价物和享受物，是性交易的符号，是温顺的逆来顺受者的象征。段建宇的《艺术鸡》蕴涵着“一石三鸟”的讽刺性效果。它是对艺术交易、都市性格和都市人性的思考和讽刺。其中，《第50届威尼斯双年展现场中的艺术鸡》显然是针对艺术家和艺术展览机制。而在另一件《艺术鸡》[彩页42]作品中，一个女孩在山坡上画都市风景，她裸露的腿是一种挑逗和



图8-15. 陈秋林 《……》 2001年 行为艺术

煽情，但段建宇把它放到了都市“小资”的情境中，性的诱惑和鸡的主题构成了艺术与都市文化、经济不可分割的关系。段建宇的高妙之处是将这种隐喻性融入了东方水墨的虚幻之中，这种虚幻感更增强了画面的性幻觉。一些西方现代大师的绘画被她修正为具有东方主义格调的、纯粹性感意味的作品。比如安格尔的《泉》，原作的理性和古典美被笼罩上了东方飘逸的情调，浴女被一群象征着异性性爱的鹅簇拥着。安格尔原作中古典主义的典雅和男性羞答答的理性描绘被段建宇直接赤裸的性挑逗所颠覆。[彩页41] 同样，马奈《草地上的午餐》中的裸女也成为赤裸裸的孕妇[或没有脸皮的荡妇]，与地上的“艺术鸡”相呼应。如果说，马奈用“荡妇”作为视觉语言去冲击社会上层贵族的道德伪善，那么，段建宇的画则是对马奈带有女性歧视的“绅士”修辞模式的戏谑与嘲讽。

中国女性艺术的二元转化特征

许多中国女性艺术家的作品都表现了矛盾关系的两重性，在声张女性主义的同时，又有强烈的传统退避意识。这种意识常常表现为赞

颂女性美与自然的和谐。

陈秋林除那些较有“挑衅性”的作品外，也有饱含柔情的作品，例如《洛神·水袖之一》[图8-16]，该作品中的装置本身是戏剧的服饰与动感的结合。2002年，在她的家乡万州被长江三峡水淹没之前，陈秋林回到了满是废墟的家乡，穿上古戏装，游走在儿童时代的空间里，重寻往日记忆。一个身着古装的少女代表过去，一个废墟中的古城代表现时的发生。他们二者又都被“过去”连接起来。但是，少女的无力与拆迁的暴力形成了强烈的对比，陈秋林于是将这个场景拍摄到她的录像作品《别赋》中[彩页39]。因此，陈秋林在关注都市变迁的现实时，她个人的记忆被以女性的方式记录了下来。而当她集中关注女性问题时，她的语言则转向带有一点“男性”暴力的倾向。这种对比和转换在《别赋》和她的另一件作品《我存在，我消费，我快乐》中表现得非常明显。

此外，何成瑶虽然在长城上面对公众用很极端的脱上衣的形式诉说她母亲的遭遇，控诉社会对女性的压制和摧残，尖锐而犀利，但同时她做了很多与花有关的作品。在《幻影》[彩页45]中，何成瑶身着白衣长袍，用手追逐墙上由男士打在上面的镜子反光，犹如嫦娥奔月。这件作品的构思来自一个古代中国神话故事。英雄后羿的妻子因为偷吃了仙药，飘然升入月宫。这反映了一种女性典型的美好幻想和寄托。这两件不同的作品之间并非对立，而是互补。这说明中国女性艺术家的最终追求是回到自己的心灵和两性的和谐。

20世纪90年代以来对“自我生存状态”的强调，使女性艺术家与男性艺术家一样关注身边的“琐事”。所以，大多数中国女性艺术家喜欢以家庭题材做作品。特别是那些从“公寓艺术”中出来的艺术家，如尹秀珍[图8-17]、林天苗，其他的还有秦玉芬、张蕾[图8-18]、陈庆庆等，她们一般以自己的家庭环境和日常生活经验为主题从事创作。

例如，尹秀珍常常用布做材料制作装置，在2002年“丰收：当代艺术展”展上的作品《超市》[彩页52]中，她邀请近百名北京和天津郊区的农民用布做风景，甚至邀请他们到展厅现场用缝纫机做风景。这些农民“艺术家”可以按他们自己的意愿设计自己的风景，可以是自己的家或村子，甚至城市的摩天大楼。尹秀珍有时也用布做飞机，因为她常常旅行，每次回来就用布做一个旅行国家的城市风景，并装在一个小提箱中。她还常常在自己的家和房顶上做作品，在房顶的瓦上贴照片。总之，尹秀珍的作品中都是自己生活的痕迹，除了对材料的极端敏感和常常采用女性的材料之外，我们很难从她的作品中读出女权主义的意义，相反，她的作品散发着家庭的浓厚气息。尹秀珍并不刻意强调她的女性身份，相反，她和丈夫宋冬一样，也关注身边的都市

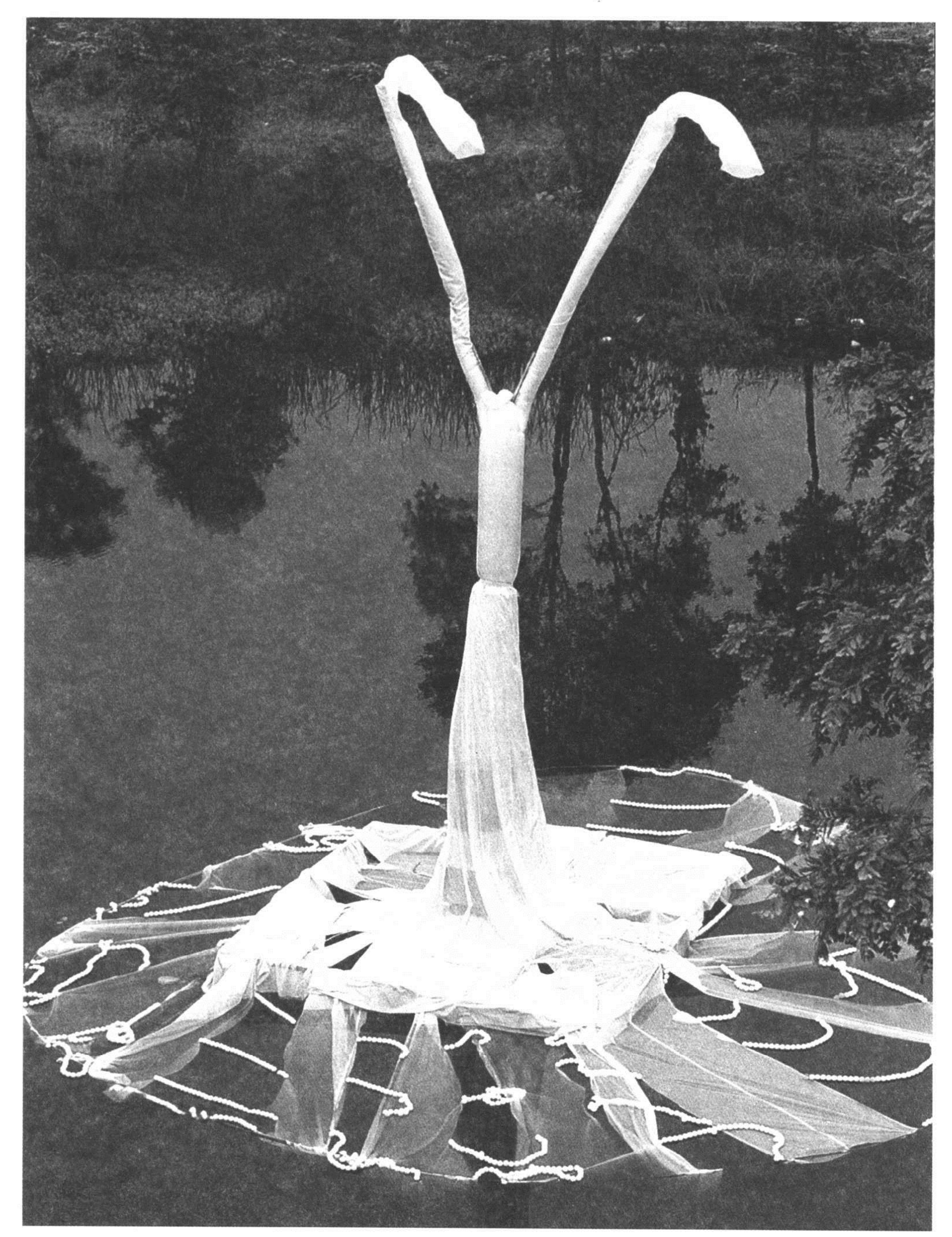


图8-16　陈秋林　《洛神·水袖之一》　2002年　行为艺术



图8-17：尹秀珍《木制毛衣》1995年 装置

生活变化。但与宋冬关注市民和民工的状况不同，尹秀珍总是从自己的感受和经验出发选取题材和材料，从不逾越自己所见、所看和所闻的直观经验。

与尹秀珍的淳朴风格相比，秦玉芬的作品显得更为哲学化和理性化。她一般选择与自然相关的材料，比如竹子、宣纸、线、扇子、丝绸等，并将它们整齐地重复排列，以此作为她的装置或地景艺术的基本形式。[彩页52]她还常常在作品中插进柔和的音乐，或者是京剧，或者是琵琶等古典乐曲。场厅中丝毫没有杂音，洋溢着淡雅和谐的气氛，充满一种与自然一体的宗教感。这种境界多多少少与她在德国生活多年有关。对文化的钟情，同时也有内省和静观的意味。它是一种和谐的乌托邦，并不在意女性特点的声张，而是天地联姻的理想。秦玉芬的作品纯洁得使人得到净化，是一种得道的自在。在充满铜臭气和功利主义的当代艺术竞技场中，中国女性艺术的超然、自在和乐天安命要远比追求这一境界的中国男性艺术家自然得多。

来自香港的文凤仪的艺术与秦玉芬很类似。[图8-19]在香港大学硕士毕业时，关于存在与虚无，文凤仪写了滔滔万余字的论文，在其中探讨抽象艺术是如何表现“无”的境界。在这篇名为《印度哲学的一些

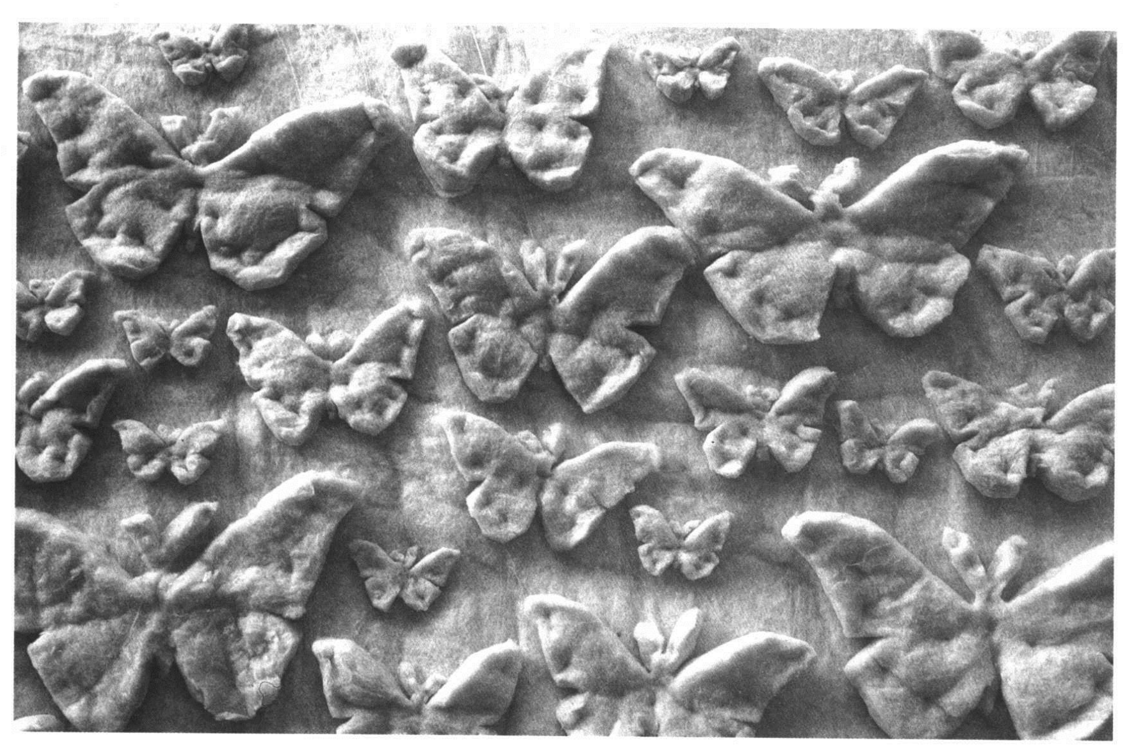


图8-18：张蕾 《软文件Ⅳ》 1998年 装置

启示——兼解读西方两位暴艺》的论文中，文凤仪写道："重视生命的东方文化对重视逻辑思维的西方文化来说是神秘的、不可理解、无法把握的；甚至从冥想主义联想到模糊不清、糊涂不明、诡异、骗术一类的负面思想上，存在着很大的偏见。讲求理性、经验、工具、知识、效益、计算的西方外向文化如何契合东方文化，探求生命的更深层、更原始的本质、开显人类文化、生命最高的智慧，相依相持，互为补足，将会是下一世纪东西文化共同努力的课题。"[20] 多么宏大的构想！但她的作品却采用了非常温和、内省的表现形式。文凤仪在本科毕业以后，将自己所有的油画都剪成条状，并且卷成卷，一排排放在一个书架上[彩页51]，作品隐喻着艺术家向她的过去告别。一方面，她之前所受的教育和影响都来自男性，另一方面，文凤仪也以此表达了在作品中融入上述东方精神的决心。[21] 在过去几年，文凤仪一直用香火在长卷丝绸上烫花纹，这种方法始于文凤仪妊娠期间。对这件作品，她说："我尝试模仿古时闺阁从事'女红'的工作，可是，我讨厌细致的绣花工序。于是我运用香火，重复又重复地在古绢上烧破，留下一圈又一圈的孔洞。此行为宛若女性用幼针刺丝织物般，对我来说，别具快感。"[22] 香火烫在丝绸上的力度决定了花的匀称与和谐。要达到这一目的，艺术

20 文凤仪：《印度哲学的一些启示——兼解读西方两位暴艺》，硕士论文，未发表。

21 高名潞访谈文凤仪，2003年7月15日。

22 文凤仪：《创作自述》，2003年，未发表。



图 8-19：文凤仪 《无题》[一] 1999 年 装置

家必须修心安神，否则花就会变形。但在2003年的“非典”期间，由于她的三妹怀孕时患上“非典”，二十七周的胎儿被迫早产，自己也生命垂危。文凤仪坚持用香“刺绣”，作为一种祈祷祝福，但控制自己的手感非常艰难。后来，妹妹得救。文凤仪这件作品被命名为《赞星礼斗》[彩页 47]，喻指感谢天意。同时，她的“刺绣”本身也是一种虔诚，它保佑了妹妹没有被夺去生命。

这种修心形成了中国女性艺术的一大特点，在形式上，就是重复和延续传统女红的方式。有人把它叫做“新闺阁”艺术。很多作品需要长年累月地做。比如，林天苗的《缠了，再剪开》[图 8-20]和尹秀珍的《酥油鞋》[图 8-21]。

同样来自香港的苏敏怡用类似传统剪纸卡通的形式叙述了一个妇女的一生。有意思的是，在她的动画片《好鬼栈》[彩页 51] 中，这个女人的一生是用她走路的过程表现出来的，是用城市从旧到新的变化与她个人变化之间的对话衬托出来的。时间和空间在一个二维平面中表现得非常统一。朴实、幽默、简洁的民间形式与宿命、无奈的情调结合得非常和谐巧妙。与其说这部卡通片描述了一个女人的一生，不如说是述说了一个女人的人生观。苏敏怡的卡通片与文凤仪的“烫花”有



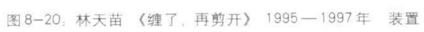


图8-20：林天苗《缠了，再剪开》1995—1997年 装置



图8-21：尹秀珍《酥油鞋》1996年 装置

异曲同工之妙，似乎都述说“有”和“无”的转换境界。香港的女性艺术似乎表现了比内地女性艺术更为知命与和谐的一面。这与香港高度无个性的都市化给女性带来的对个人和家庭的深度关注有关。另一方面，由于移民的背景，婚姻、亲情遂成为香港社群连接中最为重要的因素。

实际上，上述的中国女性艺术的二元转化特征也可以在男性艺术家的作品中看到。一些男性艺术家从不同的角度解读都市化过程中复杂的两性关系和家庭环境。比如，卢昊的《婚床》是把床垫换做一个水池，内中装有莲花，金鱼浮游其间。金鱼在古代是性的象征，而透明的床则表现了卢昊［或者男性］对美好婚姻梦幻般的向往。尽管沈远和卢昊都旨在表现某种性的和谐关系，但是沈远的床是实际生活中的简易床，鱼是从自由市场买来的。相反，卢昊的床晶莹剔透，鱼是供观赏的，可远观而不可亵玩焉。两位艺术家所表现出的不同，显示了男女不同性别角度中的两性和谐关系。

结 论

综上所述，西方女性主义是一个对待社会矛盾的批判态度，其目的是使女性本身的身份特点得到以男权为中心的社会的尊重。这本来是最基本的需求。中国的女性艺术不完全建立在西方意义的女性主义之上，至少到目前为止，很多中国女性艺术家的创作试图对男女身份的矛盾地位进行和谐的转化，而非对抗和互相取代。这种转化具有和谐、自然和内省的特点。尽管我们仍然可以在她们的作品中看到矛盾，但是，像芭芭拉·克鲁格那样直截了当的挑战，在艺术中直抒批判的极为少见。因为，中国的女性和女艺术家所处的现实环境与西方女权主义产生的社会环境不同，作为有着深厚传统，同时处于迅猛现代化进程的第三世界国家，中国女性的性别身份问题有自己的产生根源，特别是社会整体的现代性问题。在西方，早在19世纪末西方女性就进入社会公共空间，并在20世纪60年代在经济教育等方面整体上进入了中产阶级阶层。直到现在，中国女性至少仍然是中国现代性发展和转化的一部分，性别身份问题与现代性、地方性、人性、个性、民族性、家庭等问题纠缠在一起。女性问题尚不能独立出来成为女性主义，充其量是“女人主义”[womanism]，这是非裔女作家艾丽丝·沃克[Alice Walker]给第三世界的女性主义的命名。“女人主义”是“非分离主义”的，其目的不在于两性抗争本身，其抗争的目标在于整体的人[男人、女人]的和谐共生。这不就是人类原始和最终极的目的吗？所以，女性的意识是有特定的文化内涵的，它由一个文化区域的传统和当下的特定语境所决定。因此，西方女权主义二元对抗的模式不一定适合对中国女性艺术的解读。

中国当代艺术大事记[1976—2004]

1976

4月初，逾百万民众在北京天安门广场悼念周恩来总理。9月9日，毛泽东逝世。10月，“四人帮”[王洪文、张春桥、江青、姚文元]被逮捕囚禁，这一事件标志着十年“文化大革命”结束[1966—1976]。

1977

“文化大革命”的结束和国家领导层的更换并没有立即对文化艺术的发展产生直接影响。直到1978年末，艺术家仍然在延续创作“文化大革命”风格的作品，但部分山水画、人物画艺术家举办的小型画展在艺术范畴、思想观念及实验材料上，已开始挑战传统和“艺术为政治服务”的教条。静物、风景和人物写生中无主题、纯美学性的艺术作品开始成为风尚。

1978

1月，“法国19世纪乡村风景画展”在北京中国美术馆举办，观者如潮。本次展览促成了新形式的批判现实主义绘画的产生。这是自1966年“文化大革命”开始以来的第一次外国艺术展，介绍西方艺术的出版物由此开始出现。《美术译丛》[原名为《国外美术资料》]是一份被公认为与《世界美术》[中央美术学院刊物]齐名的介绍西方艺术最新发展的刊物，后来它成为20世纪70年代至80年代中国艺术家了解西方艺术运动的主要参考资料。同年，我国开始实行改革开放政策。知识分子对人道主义和个人自由展开辩论。这种怀疑精神和同时引入的西方美学思想催化了随之而来的新艺术运动。

1979

2月，“新春画会展”在北京中山公园举办。这次展览有四十多位不同年龄的艺术家参展，包括颇有影响力的老画家刘海粟和吴作人等，他们倡导艺术创作的非政治化。9月是“新学院派”艺术运动的一个重要时期。北京首都国际机场的几幅大型壁画完成并揭幕，袁运生的《泼水节——生命的赞歌》由于涉及女性裸体，在官方美术界及官方报刊上引发了一连串的争议[此画于1981年被官方要求用布覆盖]。2月，十二位艺术家在上海黄浦区少年宫组织了“上海十二人画展”，这是中国自1949年以来第一个现代风格的展览，参展作品受印象派和后印象派影响，主题都是传统的花鸟、人物、山水等。“伤痕美术”和“星星画会”的出现被认为是1979年艺术运动中最重要的两个现象。两个流派的创作主题都围绕对“文化大革命”及当下社会现实的批判，以及描绘“文化大革命”带给中国知识分子和人民的灾难。“伤痕美术”也被称做新现实主义绘画的一部分，“伤痕”一词来源于相关的文学流派——伤痕文学，其取材和艺术形象主要是展现“文化大革命”给中国人，特别是知识分子、学生和老干部带来的感情伤害。例如，程丛林的《1968年某月某日雪》以及刘宇廉、陈宜明和李斌为郑义的短篇小说《枫》所画的插图，都描绘了“文化大革命”中红卫兵武斗的悲惨故事。
中国“文化大革命”后第一个自发的非官方画会——“无名画会”成立。赵文量是主要组织者，一批业余画家创作了受西方现代主义艺术风格影响的作品。

"星星画会"在北京成立，它是1949年中华人民共和国成立之后第一个极具影响力的前卫艺术画派，其成员[黄锐、马德升、王克平、毛栗子、李爽、严力、曲磊磊、杨益平、薄云等]基本都是自学艺术，同时，又都有着质疑，甚至挑战传统美学和政治权威的共同点。他们使用从后印象主义到抽象表现主义这些曾被禁止的西方绘画形式，对社会及自身生存状态作出讽喻性的批判。9月，在没有得到官方许可的情况下，他们在北京中国美术馆外面的公园和栅栏围墙上展出作品，这是一次公众性的作品展览。在画展被警方禁止后，画家们在西单民主墙上张贴了告示，并在北京举行了一次少有的、以青年作家和艺术家为主体的国庆示威游行[10月1日]。随后，政府及官方美术界表示了开明的让步。在江丰和刘迅的支持下，"星星画会"的第一次正式画展于11月在北京北海公园举办，展览共展出了三位业余画家的一百六十三件作品。

1980

3月，《美术》杂志发表栗宪庭撰写的关于"星星画会"的报道以及其成员画家曲磊磊的文章《自我表现的艺术》。曲磊磊在文中宣称"艺术以自我表现为目的"。此文引发的关于现代艺术自我表现问题的辩论长达两年之久。8月，"星星画会"在北京中国美术馆举办了第二次"星星画展"，这次画展得到了官方认可。画展的基本目的是批判权威和强调自我表现。由于展出作品的政治内容，这次画展后来变得极富争议。
"乡土写实"画派是"伤痕美术"之后的另一种具有现实主义倾向的风格流派。如果说"伤痕美术"的注意力集中在画家们"文化大革命"中的经历体验，那么"乡土写实"画派则注重刻画普通的农民、牧人以及少数民族的命运和素朴生活。陈丹青的《西藏组画》最初在1980年10月北京"中央美术学院研究生毕业展"上展出。罗中立的《父亲》获得了"第二届全国青年美展"一等奖。这些都是"乡土写实"画派中富有影响力的经典作品。一些新中国第五代电影导演受其风格影响，将其运用到他们的电影制作中。比如陈凯歌的《黄土地》[1984]、张艺谋的《红高粱》[1987]等，这些电影都不同程度地受到了西方的欢迎。
这个时期，涌现出几个学院主义的非官方及半官方的油画画会群体，它们活跃在中国的多个不同地区[北京、沈阳、昆明、上海]。这些"油画研究会"都致力于向欧洲传统绘画学习，其技巧和水平达到了中国新学院绘画的新高峰。同时，关于"形式主义"的讨论也陆续出现，《美术》杂志1980年5月号的主要议题就是吴冠中发表的《论抽象美》一文。吴冠中是老一辈画家中深受法国绘画熏陶的老画家，他反对现实主义绘画一统天下，坚持"不要内容，只要形式"的形式主义。

1981

"乡土写实"绘画热仍在继续。同时，几个较具现代风格的画展在国内不同地方展出。3月，第一次西安当代绘画展——"西安首届现代艺术展"在陕西省西安市造成轰动，吸引了六万人参观；"湖北十人国画联展"在北京举办；"云南十人画展"展出作品中的形式主义绘画颇受瞩目，他们的作品

以表现异乡情调[如少数民族的生活]为主题。

1982

年初，中宣部发起“反精神污染运动”，目的在于抵制西方思想的侵蚀。这次运动一直持续到1984年，主要针对哲学和文学作品中的人道主义思潮，谴责“文化大革命”后文学和艺术创作中强调个人价值、纯艺术和抽象主义的西方化趋向。这次运动影响了之后出现的“第六届全国美术作品展览”。

9月，来自波士顿艺术博物馆的“当代美国名画原作展”和美国汉默画廊的“汉默藏画五百年原作展”在北京中国美术馆开幕。这是“文化大革命”后自“法国19世纪乡村风景画展”展出以来第二次最具影响力的外国绘画展。

1983

作为“反精神污染运动”的一部分，官方宣布《美术》月刊第一期中有关论述抽象绘画的文章有害，因此，对编辑人员进行调整，主编何溶和主要编辑栗宪庭被调离。尽管如此，官方许可的西方艺术展览仍在进行，例如在北京举行的“意大利文艺复兴绘画展”、“毕加索画展原作展”、“蒙克作品展”和“法国当代油画作品展”。

5月，现代艺术探索仍在北京之外的其他城市继续进行。“厦门五人现代艺术作品展”在福建省厦门市开幕，以观念作品和现成品为主要特点。后来成为“厦门达达”群体主要组织者的黄永砯即在其中。此画展未向公众开放。9月，上海“实验绘画展”开展，有十位上海画家参展。展出不久即被强制关闭。这一展览在上海市委的《解放日报》上受到严厉批判。

1984

“第六届全国美术作品展览”在北京中国美术馆举行，获准参展的作品重新恢复了以政治为主题的“文化大革命”式的宣传画。展览作品的这种风格及内容上的倒退，在画家中尤其是在青年画家中激起了强烈不满，为“八五美术运动”的出现埋下伏笔。

12月，“第四次文学艺术代表大会”在北京举行，胡启立作了关于文艺创作自由的报告，鼓励作家思想解放、创作自由。在哲学界、文化界出现的“文化热”达到高潮。许多关于东西方文化、传统与现代的讨论会在大学校园内外相继举行。

1985

对中国前卫艺术来说，这是关键性的一年。“反精神污染运动”结束，政府开始有关自由创作的改革。摆脱了三年的压抑，前卫艺术开始出现在众多领域中，从绘画、文学到舞蹈、音乐、电影。美术界出现了被称为“八五美术运动”的前卫艺术现象。

在美术界，1985年至1987年间，共计有八十七个自发的前卫艺术群体在全国各地[包括西藏和内蒙古]出现。这些群体撰写宣言，举办画展，并在自己的印刷品和官方刊物上发表对现代艺术观念的讨论。大辩论、创作和画展达

到高潮。这些群体在全国各地举办了一百五十多次前卫艺术活动，计有2250位艺术家参与。他们反对官方保守的艺术戒律，提倡个人主义和自由创作，探索审美观念和艺术表现形式的变革。他们不仅拒绝模仿传统艺术，同时也抛弃了社会主义现实主义的创作教条，代之以西方现代主义和后现代主义文化艺术思潮，如超现实主义、达达主义、波普艺术和观念艺术。前卫艺术的思想和艺术创作活动受到新的报纸、杂志的支持和鼓励。如1985年创刊的《美术思潮》、《中国美术报》、《画家》，以及已具有一定有影响力的《美术》月刊和《江苏画刊》，这些报刊都将注意力转移到"八五美术运动"上。许多出版物的编辑都是年轻的评论家，他们自己也参与了前卫艺术运动。

新的艺术群体大体上可分成三种倾向："理性绘画"、"生命之流"绘画和"反艺术"活动。"理性绘画"的主要代表群体是"北方群体"、"池社"及"红色旅"等。"北方群体"3月于哈尔滨成立，该画派自称为"北方的文明"，主要艺术家有王广义、舒群、任戬和刘彦，他们自信将建立一种既超越西方文明、也超越中国传统文化的北方文明。其作品受西方"超现实主义"画派的影响，以抽象形式隐喻北方中国的冰河流域，强调其纯净崇高的精神。"池社"的成员主要在浙江杭州，其作品以非常辛辣的幽默感和荒诞精神著称。他们第一次展出的"八五新空间画展"有张培力、耿建翌和王强参加，作品有"灰色幽默"绘画、行为表演和观念艺术。南京"红色旅"成立于1987年，集中了1985年"江苏大型青年艺术节"所有的组织者和重要人物，这次极具影响力的画展覆盖了当时所有的新艺术。此外在上海，李山、余友涵、张健君等人的抽象绘画形式也表现了古代东方的哲学理念。

"生命之流"画派提倡反都市文明的田园主义或地方性，探索被集体理性主义压制的个人欲望。这些画家大多来自边远区域，例如，以甘肃艺术家曹涌为首的五位艺术家组织了"探索、发现、表现"画展。在云南昆明，以西南艺术家为主的"西南艺术群体"包括了毛旭辉、潘德海、张晓刚和叶永青等。此外，还有"深圳零展"，之所以这样命名，是因为这次展览没有经费，也没有展出场地，所有作品只在中国第一个经济特区深圳的大街上展出。"三步画室"的第一次展览是在山西太原，艺术家用普通的乡村文化素材创作装置艺术。二十位来自北京中央美术学院的艺术家组织了"十一月画展"，展览场地在故宫。这些青年艺术家后来成为"北京青年画会"的主要成员。其他趋向于"生命之流"的群体还有"新野性主义"[南京]、"米羊画会"[河北]和"0"艺术集团[湖南长沙]，等等。

"反艺术"活动主要来自以黄永砯为代表的"厦门达达"的观念艺术活动。他们将达达主义、禅宗和后现代主义结合起来，反对和颠覆所有迄今为止被称为"艺术"的东西。在上海，有宋海冬、丁乙等人组织的"M艺术群体"的行为艺术活动；在杭州，有张培力、耿建翌的观念艺术和吴山专的"红色幽默"活动。其他各地的艺术群体也搞了许多零星的、非系列的观念艺术活动。

学院训练的新一代艺术家开始进入主导角色，浙江美术学院的王广义、张培力、耿建翌、黄永砯、谷文达、吴山专等都是"八五美术运动"的领导

人物。"前进中的中国青年美术作品展"5月在北京展出，各种各样的学院派探索性绘画集中到了一起，其中以浙江、北京和四川美术学院的毕业生作品为主。这个画展显示了学院写实主义与西方超现实主义结合的倾向，最典型的是张群和孟禄丁合作的《在新时代——亚当、夏娃的启示》一画。传统绘画形式受到了青年艺术家的挑战。7月，艺术批评家李小山在《江苏画刊》上发表了《中国画的穷途末路》一文。这篇论文震撼了传统绘画界，并在老一代与青年一代画家中激起了激烈的辩论。11月，谷文达和其他年轻的中国水墨画家在湖北武汉参加了"中国画新作邀请展"，以综合中国传统哲学思想和西方艺术形式[如超现实主义]来更新传统水墨画。这种新的绘画形式被称为"学者绘画"。

11月，"罗伯特·劳森伯格回顾展"在北京中国美术馆开展，这给"八五美术运动"的艺术家们带来了深刻的冲击。这是中国公众第一次有机会看到西方当代艺术家的绘画原作。劳森伯格在北京中央工艺美术学院发表了一次演讲，并与"无名画会"的画家们进行了一次热烈的讨论。

1986

1月，邓小平成为美国《时代周刊》提名的年度风云人物，他的封面照片被复制到劳森伯格的画作《中国》中，成为抽象拼贴画的一部分。对此，劳森伯格作了如下解释："今日的中国正处于一个伟大的开端。三年前并不存在的这种情形现在成为新的激情，新的景象。"

"八五美术运动"继续扩大，特别是观念化和反艺术的群体不断增加。观念论者挑战的不仅是以往的政治宣传绘画、传统学院派绘画，还有新学院派绘画。他们的最终原则是铲除乌托邦、主观主义和画家的技巧，他们的主要媒介物是语言和现成品，观念来源是达达主义和禅宗，他们就像达达主义一样，试图摧毁所有的教条或权威。

1月，"'86·最后画展No.1"在浙江美术馆开展，有七位浙江艺术院校的青年艺术家参展，包括谷文达和宋保国，展览展出的是现成品和表演艺术。展览开幕三小时后，由于展出作品中有部分包含了性器具而被关闭。4月，以李彦平为首的一个西藏前卫艺术家团体在北京市劳动人民文化宫展出作品。同时，吴山专和其他艺术家在杭州布置了两次非公开的装置作品展览。

8月，当时最大的前卫艺术展"湖北青年美术节"在湖北武汉、黄石、湘赣、宜昌和沙市举行。大约有五十个小艺术群体参展，约两千件作品，分别在二十八个展场展出。展出作品风格趋向于融汇地方的文化资源[如古代楚文化资源]和当代艺术形式。与此同时，第一次关于"八五美术运动"及中国前卫艺术的讨论会在广东珠海召开。参加者有批评家、编辑和全国各地前卫群体的代表。这是"八五美术运动"出现后第一次前卫群体的交流聚会，展示了上千张各地艺术群体寄来的作品幻灯片。这次会议的讨论结果之一是决定组织一次全国性的前卫艺术展。

9月，以黄永砯为首的艺术家策划的"'厦门达达'艺术群体展"在厦门展出。同时，黄永砯还在《中国美术报》上发表了《厦门达达：一种后现代?》一文，提倡将达达与禅宗结合，认为达达主义和后现代主义是禅宗的现代版。他还制作了一系列由转盘、表格和绘画组成的混合作品，基于《易经》

中关于符号的观念，以偶然性的、反主流的视角指导他的绘画。参展艺术家除黄永砯外，还有焦越明、李嘉华、俞晓刚、许成平、林春、蔡立雄等人。展览结束后，“厦门达达”在厦门新艺术馆前的小广场上焚烧了所有参展作品。大火在一个白色的圈内点燃，圈外用大字写着：“达达死了。不杀死艺术，生活不得安宁。”

类似的事件，即综合了行为艺术、即兴表演、装置和混合媒介作品的展览，大量贯穿在这一年中。其中包括在江苏徐州展出的“徐州现代艺术”展、5月的“洛阳艺术场”展、9月南京的“晒太阳”展和11月上海徐汇区的“凸凹”展，该展有艺术家李山和王子卫等人的作品。“池社”包括张培力、耿建翌、王强等人，他们创作了系列作品《作品1号——杨氏太极系列》，并在西湖湖岸和杭州的街道上展出。“南方艺术家沙龙”由王度、林一林创办，这些广州艺术家最早举办的展览是“第一回实验展”。

11月，中国现代艺术研究会[一个有三十位评论家参加的非官方协会]在北京成立，其主要目的是承担筹备首届“中国现代艺术展”的工作。

1987

第一次全国性的前卫艺术展筹备会议在北京召开。高名潞邀请了各地二十多位不同艺术群体代表聚集北京，计划在全国农业展览馆举办大型前卫艺术展。会议决定以“全国青年艺术群体学术交流展”命名展览。4月4日，中共中央宣传部下达文件，禁止举办全国性学术活动。4月12日，一位中国美术家协会的领导通知展览组织者高名潞，立即停止展览筹备和现代艺术研究会的组织活动、会议。这样，一个全国性的展览计划被迫中断。

5月，吴山专和同事们继续他们从1986年开始的《红色幽默》观念艺术，吴山专自己创作了相关的《红色幽默》系列。其他艺术流派的活动也在继续，甚至在边远地区，如内蒙古呼和浩特也成立了“内蒙古现代艺术研究会”。

但“八五美术运动”在双重压力下终于走向衰竭，一方面由于“反资产阶级自由化”运动，另一方面则因为商业主义对艺术的冲击。政府在这一时期减少了对艺术的资助，鼓励艺术家为他们的作品自谋商业出路[一种原先被视为不合法的活动]。但前卫艺术在中国仍然不是有价值的商品，一些重要的艺术家开始出国。谷文达赴加拿大约克大学举办展览，并于8月定居纽约。

1988

在秋冬季，新旧前卫艺术运动重新开始活跃。

10月，徐冰和吕胜中的画展在北京中国美术馆举行。徐冰的装置作品《析世鉴》[1990年以后称为《天书》]由书籍和印刷长卷构成，采用了传统的中国印刷技术——活字印刷和宣纸。两千多个自创的无意义汉字出自艺术家独创，完全令人无法解读。

11月，“1988年当代艺术研讨会”在安徽省黄山地区的屯溪——一个著名的风景名胜地召开。大约有一百位来自中国各地的艺术家和评论家参会。会议的目的是复兴前卫艺术运动，并为1989年的“中国现代艺术展”作准备。但是，新近的展览显示有力的新作并不多，并且在商业潮流的冲击

下，前卫艺术的创作动力和社会冲击力已走向式微。

1989

在经历一系列干预与拖延之后，2月5日，第一届“中国现代艺术展”终于在北京中国美术馆开幕。293件绘画、雕塑、录像和装置作品出自186位艺术家之手，其中包括王广义、徐冰、吴山专、黄永砯、谷文达等知名艺术家的作品。王广义的《毛泽东1号》引起一些争议，这件受“波普”风格影响的作品引发了20世纪90年代初“政治波普”潮流的兴起。

“中国现代艺术展”在两周内被官方关闭了两次。第一次发生在开展之后的几个小时，艺术家肖鲁当众向其装置作品《对话》开了两枪，致使展览关闭；第二次是有人给中国美术馆、北京市政府、北京东城区公安局写匿名恐吓信，诈称中国美术馆内有炸弹，结果美术馆第二次被关闭。由于这一系列事件，中国美术馆向展览的七个主办单位发出通知，以“主办单位不遵守展出协议，发生开枪射击，造成停展事件”为由，明令罚款两千元人民币，并且两年内不为上述七个主办单位安排任何展出活动。伴随着枪击、匿名信、两次停展、抛撒避孕套，以及李山的《洗脚》、张念的《孵蛋》、吴山专的《卖虾》、张盛泉[大同“大张”]等人的《三个白衣人》等一系列行为艺术事件，“中国现代艺术展”引起了国内外新闻媒体的极大关注和竞相报道，也成为艺术评论界尖锐而激烈的争论焦点。

顾德新、黄永砯和杨诘苍应邀参加了巴黎蓬皮杜艺术中心组织的展览。这可能是“文化大革命”后中国前卫艺术家第一次参加重要的国际展览。黄永砯赴法参展，并留居法国。

1990

理想主义的前卫艺术活动走向衰弱。1月，《中国美术报》这份在前卫艺术中占据重要角色的周报被迫关闭。9月，颇受瞩目的《美术》杂志编辑部也被调整。

前卫艺术在学院内仍有所保留，出现了谨慎地将激进主义和保守形式融于一体的折中主义。5月，中央美术学院青年教师刘小东举办了个人油画展，他被视为“新生代”的重要代表。另一个学术展览“女画家的世界”展出了喻红等八位女艺术家的作品，她们被普遍认为是中国新一代女画家的代表。

徐冰完成了他的装置艺术作品《鬼打墙》，材料是来自北京金山岭一段长城和一座烽火台的拓本。这件作品耗时两年，有上百位帮手、1500张纸、300瓶墨，拼合好的拓本总共有1500米。完成这一工程之后，徐冰移居美国。

越来越多的中国前卫艺术家离开中国，寻找更宽松的环境，并将目光转向国际艺术舞台与市场。实际上，尽管在国内他们的作品无法找到出路，但在国际上却被接纳，有关中国前卫艺术的展览也在增加。7月，由中国艺术批评家费大为策划的“中国明天”[Chinese Demain Pourhier]在法国波利耶尔[Pouries]展出。此展被称为在西方举办的规模最大的中国现代艺术展，参展艺术家有陈箴、谷文达、黄永砯、蔡国强、杨诘苍和严培明。

1991

1月，“我不想跟塞尚玩牌”展在美国加州亚洲太平洋博物馆开展。参展艺术家包括耿建翌、吕胜中、毛旭辉、徐冰、喻红、张培力、张晓刚、叶永青，周长江等。

另一个由费大为策划的中国前卫艺术展“非常口”在日本福冈博物馆展出，参展作品包括了谷文达的《36个黄金分割律》、黄永砯的《紧急出口》以及蔡国强、王鲁炎的作品。

在中国，艺术家和艺术批评家试图突破保守主义的压力。“新时期艺术创作研讨会”在北京郊区的西山召开，参加者包括当代著名评论家水天中、刘骁纯、栗宪庭、易英和高名潞等。这次座谈会受到《美术》杂志的批评。

7月，“新生代艺术展”在北京中国历史博物馆展出。这是新一代学院派画家的集体展，包括“玩世现实主义”代表人物王劲松、宋永红和刘炜。

12月，由冯梦波、王蓬参与的装置艺术作品展在北京当代艺术画廊被官方关闭。这是自1989年以来第一次公开的装置艺术作品展。

1992

1月，1989年之后的第一次全国艺术大展——“首届九十年代中国当代艺术双年展[油画部分]”在广州举办，吕澎为主要组织策划者，其目的旨在提高中国前卫艺术在国内外市场上的价值。展览中，一些艺术家[包括王广义]的作品充分展示了“政治波普”的风格，这是1989年之后的一个主要艺术倾向，但并不为官方所支持。“政治波普”艺术家把社会主义现实主义或“文化大革命”形像与毫不相干的美国波普艺术结合起来。在整个20世纪90年代早期，“政治波普”和“玩世现实主义”在国际艺术展上都颇受欢迎。

几个小型前卫艺术展在国内不同城市举行。北京艺术博物馆举办了刘炜和方力钧的作品展。5月，张培力和耿建翌在北京某外交公寓举办了一次装置艺术及录像展，这次展览由意大利驻华使馆文化处主办。主题为“流行—抽象”的“中国当代艺术文献展”在广州举办，展出了幻灯、照片及艺术评论家撰写的解说词。“当代青年雕塑展”在杭州市浙江美术学院举办。这是青年雕塑家第一次自己主办青年雕塑展，参展者包括展望和隋建国等。

北京东村是继北京“圆明园画家村”后的又一个流浪艺术家的聚集地，它位于北京东郊长城饭店东侧约一公里的村落——大山子和四路居。两年前，蛰居在此的艺术家以中央美术学院油画系进修班的学生为主。随后，一些外地艺术家也投奔到这里，有二十几位艺术家在此安营扎寨，从事各种艺术活动，其中影响最大的是行为艺术和观念艺术。主要艺术家有张洹、马六明、高炀、王世华、孔布、于国明、苍鑫、段英梅[女]、徐三、向唯光、朱冥等。

北京东村与“圆明园画家村”现已不复存在。部分圆明园艺术家，如方力钧、岳敏君，搬到了通县的宋庄，在那里建立了另一个在20世纪90年代极有影响力的画家村。

1993

在受到全球化冲击的大背景下，中国前卫艺术开始针对由消费主义和物质主义引起的一系列日益严重的社会问题进行创作。这一点在以任戬为首的“新历史小组”和包括林一林、陈邵雄、徐坦、梁钜辉在内的“大尾象”群体的艺术作品中表现最为明显。

4月28日，“新历史小组”原本计划组织一次名为“大消费”的多媒体活动，其中包括摇滚乐、绘画和时装表演，地点是在北京的麦当劳餐厅。“大消费”试图表现20世纪90年代中国艺术的快餐化现象和商品化趋势，但4月27日午夜，这一展览活动被禁止。11月，“大尾象”群体在广州红蚂蚁酒吧展出了一系列装置艺术作品。

西方社会对中国前卫艺术的热情持续增长，这里有两方面的原因，即意识形态的和商业的。1月，张颂仁主持的香港汉雅轩画廊策划了“后'89中国新艺术展”，并在香港艺术中心展出，后巡回至澳大利亚。该展约有五十位参展艺术家，共两百多件作品，有绘画、雕塑和装置，以“政治波普”和“玩世现实主义”绘画占多数。

由“后'89中国新艺术展”代表的中国前卫艺术引起了国际关注。1月，十三位参展艺术家，王广义、张培力、耿建翌、徐冰、刘炜、方力钧、喻红、冯梦波、李山、余友涵、王子卫、孙良和宋海冬受意大利艺术批评家阿基里斯·B·奥里瓦[Achille Bonito Oliva]的邀请，参加了第45届威尼斯双年展。这是中国新艺术首次进入西方重要的大型展览。7月，谷文达、黄永砯、吴山专和徐冰的作品应邀参加了在美国俄亥俄州哥伦布市威克斯尼艺术中心举行的“支离的记忆——放逐的中国前卫艺术”展。

蔡国强在长城西端嘉裕关的戈壁滩上完成了作品《为长城延长一万米：为外星人所作的计划第10号》。春节期间，吕胜中将自己的房间布置成招魂堂，房间内四壁与天顶均缀满了他的作品的代表图像“小红人”。

1994

缺乏政府支持和被大众文化拒绝的双重压力迫使前卫艺术家们选择另类渠道，如编辑杂志、书籍，或在家庭空间及郊区农村举办展览。例如，艺术家曾小俊、艾未未、徐冰和艺术评论家冯博一资助并编辑了地下艺术刊物《黑皮书》，内页印有“红旗”字样。此刊物在三年内共出版了三期，后两本因其白色和灰色的封面而被称为《白皮书》、《灰皮书》。

5月，上海新一代装置艺术家的“1994阶段展”在华山艺校展出。同时，几个行为表演和装置艺术展都在私人居所举办，被称为“公寓艺术”。9月，旅居柏林的中国艺术家朱金石在北京的公寓里做了名为“眼耳”的系列作品展。王功新和林天苗也在他们的公寓里举行了装置艺术展，但仅对艺术界小范围的朋友开放。

首都师范大学是唯一为前卫艺术提供公共展览空间的学院。这里举办的展览包括“艺术联展：中国、韩国和日本九四展”，这次展览围绕“今日是东方之梦”的主题展示了现代绘画和装置作品。参展的中国艺术家有王鲁炎、王子卫、宋冬、李永兵、王广义、魏光庆、王友身和顾德新。

10月，“政治波普”艺术家李山、王广义、刘炜、方力钧和张晓刚参加了

"第22届国际圣·保罗双年展"。北京东村艺术家的行为作品引起人们的普遍关注和争议。马六明在行为作品《芬·马六明的午餐》中，将自己化妆成女面男身的中性人，裸体煮着土豆。张洹也在北京东村完成了作品《十二平方米》和《六十五公斤》。在前一件作品中，张洹将自己的身体涂上蜂蜜，而后在一个乡村公厕里静坐一小时。其间，飞来的苍蝇沾满了他的身体。在后一件作品中，张洹将他自己赤身裸体地用铁索水平吊在天花板上，并用输血管将血液输入到地面的托盘中，托盘下面放置一个电炉，血液不断滴入托盘时被电炉烘烤烧焦。

1994年5月2日至4日，呈现中国当代艺术家创作现状的"中国当代艺术研究文献[资料]展"在1991年和1992年两次展览的基础上，第三次在上海开展。同期，上海华东师范大学图书馆举办了"第三回展示暨学术研讨会"。此次以"装置——环境——行为"为主题的艺术分析展，选取了文件资料和录像、幻灯放映相结合的形式，汇集了海内外几十位艺术家20世纪90年代以来创作的装置和行为艺术作品，反映了中国当代艺术家在艺术媒材不断变革中的创作实况。展览观摩期间，召开了以"转型期的中国美术"为中心议题的研讨会。王林、殷双喜、吴亮、王南溟、陈孝信、顾丞峰、林汉坚等人提交了论文。

1995

一些艺术家继续寻找可选择的展出空间，例如，隋建国、展望和于凡在北京的一处废墟上展出了他们的作品。

北京东村艺术家在北京妙峰山一带的一座无名山上实施集体作品《为无名山增高一米》和《九个洞》。参与者有张洹、马六明、马忠仁、王世华、朱冥、苍鑫、张彬彬、段英梅、高炀、诅咒。

冷战结束以后，中国前卫艺术家在国际艺术市场的运作中提高了地位，但在国内却被忽略了。对国际艺术机构而言，中国急速进入全球经济的事实也将中国艺术送进了国际艺术的大市场。

1996

首都师范大学通过提供公共展览空间继续支持前卫艺术。在主题为"个人方式"的名义下，它赞助了一系列个展，展出了朱金石、宋冬和尹秀珍的装置作品。年末，首都师范大学举办了"北京柏林艺术交流展"，有八位艺术家参展。"现实、今天的明天"在北京举办，展出了青年艺术家方力钧、赵半狄、展望、隋建国、宋冬、王晋和孙良等人的绘画、雕塑、装置及录像作品。展览由新一代的艺术批评家主办，他们是冷林、冯博一、钱志坚、张小军和高岭。

1997

本年度国际上举行的几个重要的国际中国艺术展包括：巴塞罗那的"中国前卫艺术展·莫尼卡世纪艺术展"、恩昆斯博物馆的"中国！"展、新加坡艺术博物馆的"市场行情"展、纽约巴罗克斯艺术博物馆的"对抗潮汐"展、维也纳分离画派博物馆的"移动的城市"展等。

1998

冯博一、蔡青策划举办了“生存痕迹”实验艺术展，王功新、尹秀珍、邱志杰、汪建伟、宋冬、张永和、张德峰、林天苗、顾德新、展望、蔡青参展。这次展览是在北京近郊的非展览空间举行的，艺术家根据现场的情况制作了作品。

郑胜天等人策划的“‘江南’中国系列艺术展”在温哥华开幕，4月举办了“中国艺术国际研讨会”。

9月，由高名潞策划的“蜕变与突破：华人新艺术展”[Inside Out：New China Art]在纽约亚洲协会美术馆及P. S. I.美术馆开幕。该展由亚洲协会和旧金山现代艺术馆联合主办，展出了来自中国大陆、台湾、香港和海外八十多位艺术家的近九十件自20世纪80年代以来的作品。展览从纽约转至旧金山、墨西哥城、西雅图、香港等地展出。西方媒体反应相当强烈，话题集中在中国社会转型、中国的现代性、中国现代艺术的文化身份以及大陆、台湾、香港的艺术差异、政治和美学的误读等跨文化等问题。

张培力录像作品在纽约现代艺术馆[MoMA]实验画廊展出。

1999

“本色：女艺术家的世界第三回展”在北京国际艺苑举办，共有九位女艺术家参展。邱志杰策划的“后感性”展是最为引人注目的事件。该展于1月在北京芍药居的地下室举办，展出了二十一位艺术家的作品，其中一些作品由于使用了动物和人体材料而引起批评。

亚洲和国际交流展在年内掀起热潮。皇甫秉惠策划的“进与出——中澳华人当代艺术交流展”[深圳何香凝美术馆]、朱其策划的“东亚的位置——中韩日现代艺术展”[上海当代美术馆]，“交融在岁月——中德绘画交流展”等展览纷纷在年初开展。2月，巫鸿策划的“瞬间：20世纪末的中国实验艺术展”在美国芝加哥Smart美术馆举行，共有二十二位艺术家参展，4月，举办了“当代中国艺术全球观”讨论会。4月，“全球观念主义：起点，1950—1980”展在纽约皇后美术馆[Queens Museum of Art]开幕，来自欧、亚、非、大洋洲、美洲的八位策划人组识策划了这一展览。高名潞负责大陆、台湾及香港地区，邀请了近二十位艺术家参展。该展打破了以往只将20世纪70年代西欧北美的某些作品界定为“观念艺术”的传统划分方式，试图探讨世界不同区域对观念艺术的不同理解和表现。此外，由范迪安策划的“中日当代艺术交流展”6月在日本福冈举行。6月12日，“第48届威尼斯双年展”开幕，哈洛德·塞曼[Harald Szeemann]为展览总策划。中国艺术家艾未未、马六明、方力钧、王兴伟、庄辉、杨少斌、卢昊、岳敏君、王晋、张培力、梁绍基、周铁海、谢南星、陈箴、王度、蔡国强、张洹、赵半狄和邱士华参展，这也是威尼斯双年展历届以来中国艺术家参展最多的一次。其中，蔡国强邀请十位中国雕塑家复制的《收租院》获奖。但随后四川美术学院以“侵权”为由欲诉诸法律，引起了美术界的争论。黄永砯作为法国国家馆的两位代表艺术家之一参展。

2000

本年度最引人注目的事件是11月在上海美术馆新馆开幕的“2000上海双年展”，其主题为“海上·上海——一种特殊的现代性”。美术馆开始关注国际背景下的中国当代艺术现象，显示了中国21世纪初“美术馆时代”的到来。同时引人注目的是一些在“上海双年展”期间出现的前卫艺术的“外围展”。其中，最有争议的是由艾未未、冯博一策划、在上海东廊画廊举办的“不合作方式”展，有近六十位艺术家参展。

1月，国内出现了几个小型前卫艺术展。“2000年中国网络影像艺术展”在长春吉林艺术学院开幕，全国有四十八位艺术家参展。本次展览是继邱志杰、吴美纯1996年策划录像展之后的又一个以“网络”和“新媒体”为媒材的前卫艺术展。

4月，栗宪庭策划的“伤害的迷恋”在中央美术学院雕塑工作室展出，参展艺术家用人体标本和动物尸体为媒介创作的作品引起了国内外的广泛注意。“转世时代——2000中国当代艺术展”在成都上河美术馆展出，展览试图总结20世纪90年代后期新一代艺术家视觉美学趣味的变异。10月，由黄笃策划的“后物质——当代中国艺术家解读日常生活”展在北京红门画廊举办，有二十六位艺术家参展。张玮、喻高策划的“虚拟与真实”展在北京云峰画苑举行，十二位艺术家参展，作品的形式有传统架上绘画、电脑动画、录像和装置等。“第三届当代雕塑艺术年度展”在深圳何香凝美术馆室外的公用空间举办，主题为“开放的经验”，体现了“公共性、创造性、前卫性”的内涵。

2001

1月18日，《文艺报》发表了署名文章《以艺术的名义：中国前卫艺术的穷途末路》，批评一段时间以来出现的“烙印、割肉、放血、食人以及虐杀动物等极端的行为艺术”，引发了对中国行为艺术的讨论。4月3日，文化部发出《坚决制止以“艺术”的名义表演或展示血腥残暴淫秽场面的通知》。《美术》杂志开展了“关于‘行为艺术’的讨论”，发表了陈履生、邵大箴、张晓凌、陈永锵、史国良、李维世、王洪义、朱青生的文章，并加发了“编者按”，点名批评了北京大学教授朱青生对行为艺术的态度，在美术界引起争议。

8月，由广东美术馆主办，批评家皮道坚、王璜生策划的大型现代水墨艺术文献展“中国·水墨实验20年”展览在广东美术馆展出。这次展览旨在对近二十年的中国当代水墨实验进行一次学术梳理，有三十余位活跃在海内外的中国当代水墨艺术家参展。

9月20日至30日，“首届平遥国际摄影节”在山西平遥古城举办，来自十六个国家和地区的一百多位摄影家和国内四千余名摄影人士参展。9月25日至30日，由许江、吴美纯策划的主题为“非线性叙事”的新媒体艺术节在中国美术学院举行，汇集了四十余位活跃在国内外的新媒体艺术家的近百件作品。

由刘骁纯策划的“第一届成都双年展”在四川成都现代艺术馆开幕，邀请了海内外中国艺术家一百二十名。展览的主题为“样板·架上”，力求突

破所谓“架上”与“架下”的传统概念，同时也尝试挑战传统样板的时代标准。

2002

本年度最引人注目的事件是两个以“都市”为主题的展览。第一个展览是“都市营造——2002上海双年展”，总策展人是范迪安和阿兰娜·黑斯[美国]。它由“都市营造——主题展”、“都市营造——国际学生展回顾展”和“上海百年百座历史建筑图片展”三个部分组成。另一个展览是11月在广东美术馆举行的“首届广州当代艺术三年展”，巫鸿任总策划人，策划人由冯博一、王璜生担任。展览以“重新解读中国实验艺术10年[1990—2000]”为主题，试图对20世纪90年代的中国实验艺术进行史学回顾和学术阐释，是继“上海双年展”后又一个由政府美术馆举办的、有影响的当代艺术展览活动。展览期间发生了黄永砯“EP-3事件”。

年内还有其他一系列展览。“马克西莫夫作品展”2月在上海美术馆开幕，展品均为蔡国强收藏的苏联画家马克西莫夫的油画、水彩、素描、水墨速写及相关照片、文献资料。自6月28日起，策划人卢杰、邱志杰动员了上百名艺术家参与“长征：一个行走中的视觉展示”大型系列艺术活动，该活动自2002年6月一直延续至今。彭德、李小山策划的“首届中国艺术三年展”9月在广州博物院开幕，展览的主题与目标是前卫、优雅、非暴力。高名潞、王明贤策划的“丰收：当代艺术展”10月在北京全国农业展览馆举行，参展艺术家有黄永砯、徐冰、汪建伟、展望、宋冬、尹秀珍、顾德新、钟飙、李占洋、陈晓云、陈秋林等。10月“巴黎·北京：中国当代艺术展”在巴黎皮尔·卡丹艺术中心开幕，展出了尤伦斯男爵夫妇1989年至2002年间收藏的中国当代八十三位艺术家的一百二十多件作品，该展览是迄今为止在欧洲展出的最大规模的中国当代艺术展。10月，“亚太媒体艺术[MAAP]——北京艺术节”在北京中华世纪坛艺术馆举行，主题“润化”是一个带有召唤色彩的形容词，使人们联想到生命和成长的条件。11月，朱其策划的“青春残酷绘画”展在北京炎黄艺术馆开幕，参展艺术家有尹朝阳、田荣、忻海洲、何森、赵能智、谢南星。朱其认为，“青春残酷”绘画代表了1990年后社会性主题的前卫绘画，它继承了“伤痕美术”和“新生代”绘画的传统。11月，“‘白日梦’当代艺术展”在南京博物院举办，三十二位艺术家的作品以各自不同的角度表达了对“白日梦”这一主题的视觉阐释。

2003

本年度比较受人关注的是9月由政府部门、包括中国文学艺术界联合会、北京市人民政府、中国美术家协会主办的首届“中国北京国际美术双年展”。这是政府首次参照国际艺术双年展的惯例举办的重大国际性美术展览。展览的主题为“创新：当代性与地域性”。这次展览以绘画和雕塑为主，有来自45个国家的323位艺术家参展，共展出了577件绘画和雕塑作品。

此外，中国政府在2003年“第50届威尼斯双年展”上首次建立“中国馆”，

体现了中国官方开始参与国际艺术展的积极姿态。但由于"非典"的原因，中国艺术家没能到达威尼斯。7月，广东美术馆将中国馆复制为"造境：第50届威尼斯双年展中国馆展"，参展艺术家有王澍、展望、杨福东、吕胜中、刘建华。

以下展览活动同样引人关注。

1月，由张晴、艾未未策划的"节点：中国当代艺术的建筑实践"在上海联洋建筑博物馆举行。3月，由高名潞策划、中华世纪坛艺术馆和美国纽约州立大学布法罗分校美术馆主办的"中国极多主义"展在中华世纪坛艺术馆开幕，10月在布法罗分校美术馆再次举行。6月，"人与人：广东美术馆中国现当代美术藏品专题展"开幕。7月，栗宪庭策划的"念珠与笔触"在北京东京画廊开幕。8月，吴鸿策划的"距离——广东美术馆当代艺术邀请展"开幕。9月6日至30日，"戴汉志[汉斯]照片展"在北京艺术文件仓库展出。9月20日至28日，尹吉男、朱其策划的"新生代与后革命"展在炎黄艺术馆开幕。参展艺术家不仅包括方力钧、刘小东、刘炜、左平等"新生代"艺术家，还有尹朝阳、谢南星、王兴伟、李占洋等所谓的"后革命"艺术家。9月18日至30日，"左手与右手——中德艺术联展"在北京大山子艺术区开幕。来自中德近五十位艺术家参加了这次展览。10月，顾振清策划的"二手现实：今日美术馆当代艺术展"在北京开幕。

2004

4月，主题为"光音/光阴"的"首届大山子国际艺术节"在北京开幕，这是一次由非政府美术机构组织的展览，着重探索声音与视觉之间各种可能的关系，是一场过去、现在和未来之间的对话。

9月22日至10月16日，"2004首届美术文献提名展"在武汉举行，共展出了112位艺术家的一百六十余件作品。这次提名展由《美术文献》编辑部策划，皮道坚、陈孝信、王林、冯博一、沈伟五位来自全国各地的艺术批评家担任学术主持人。展览以进入国际艺术大展为目标，计划每两年举办一次。

年内有不少由政府部门组织的展览，如北京中国美术馆举办的"第十届全国美展获奖作品展"。12月13日至2005年1月10日在深圳何香凝美术馆举行的"第四届深圳国际水墨画双年展"由"设计水墨"、"笔墨在当代"、"水墨空间"、"水墨都市"和"韩国现代水墨"等五个单元组成，展览期间的"深圳水墨论坛"邀请了多位中外艺术史家和艺术批评家，从理论上共同研究和讨论水墨画艺术的历史与发展。9月28日至10月27日，在上海美术馆及人民公园举办了"2004上海双年展"，主办单位为上海美术馆和《东方早报》，许江任展览总策划，郑胜天、洛柿田[Sebastian Lopez]、张晴任策展人。本届双年展的学术主题为"影像生存"，其目标定位在探讨可视世界的制像技术，呈现影像的历史及其对人类生存状况的影响，着眼于在人文关怀中思考技术的发展，在技术发展中建立人文的关怀。

图 版





彩页1-1：蔡国强 《为长城延长一万米：为外星人所作的计划第10号》 嘉峪关 1993年2月 27日 装置行为，录像

彩页1-2：蔡国强 《为长城延长一万米：为外星人所作的计划第10号》 1993年2月 27日 装置行为，录像

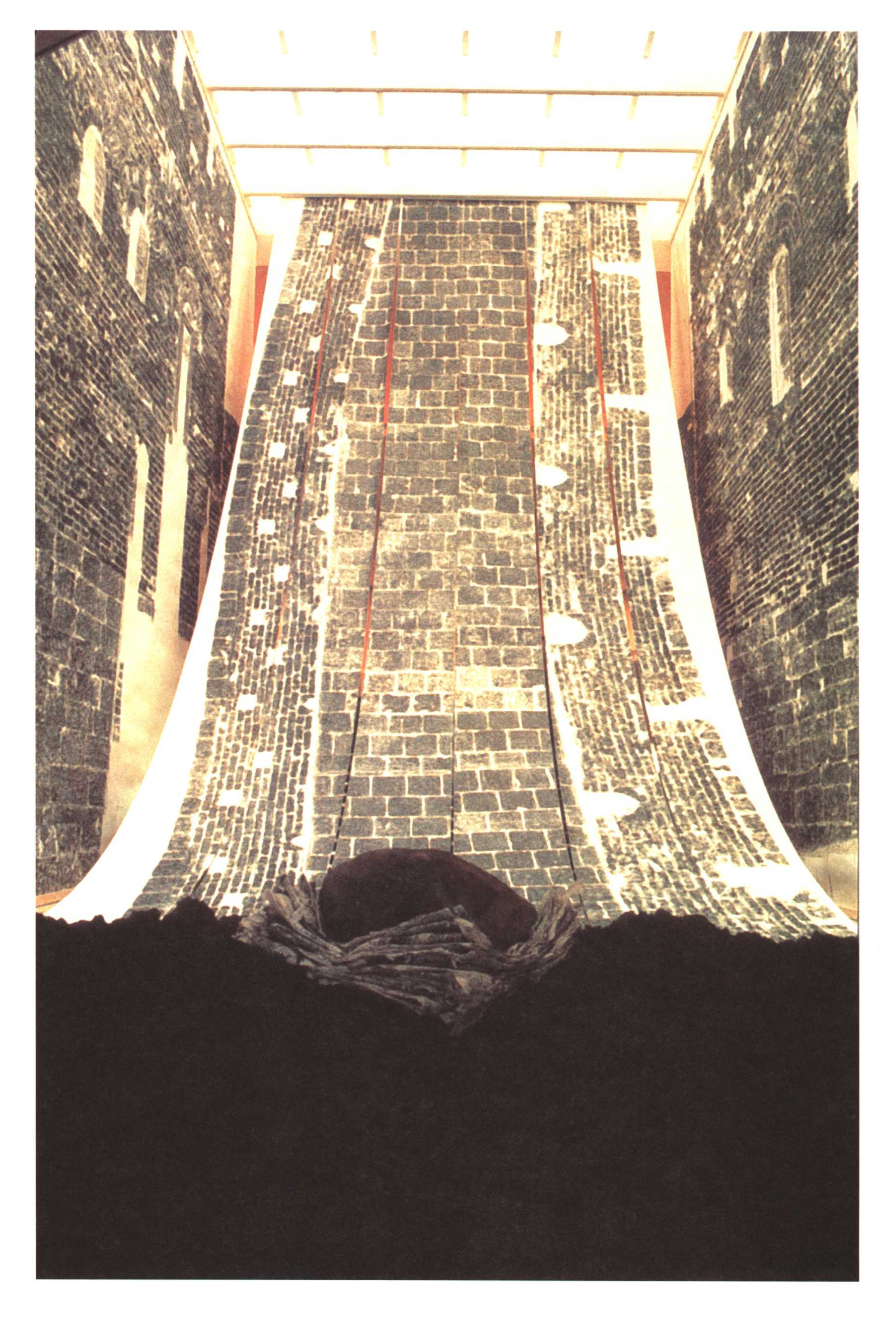




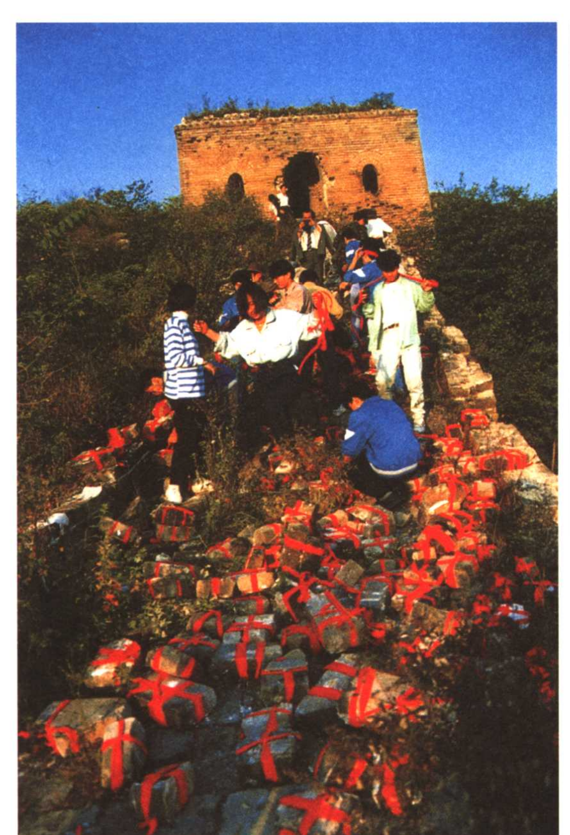
彩页 2：谷文达 《100 000 公里》 2004—2005 年 装置

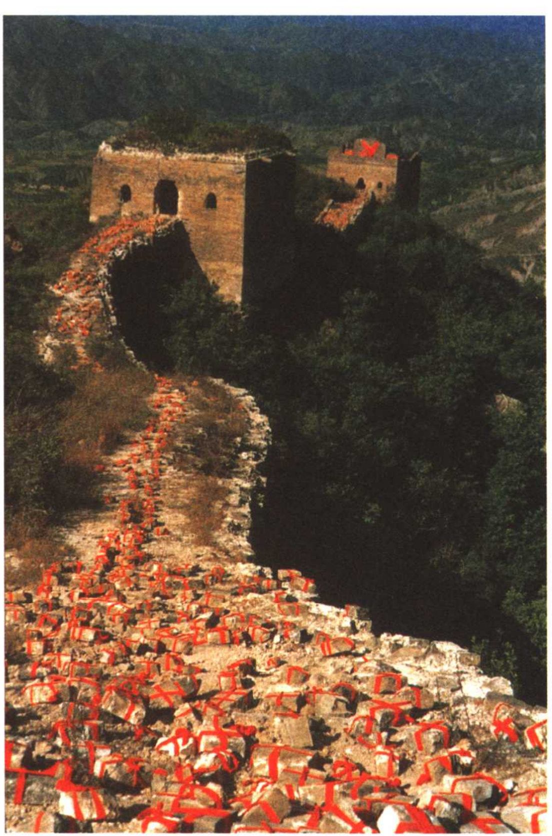


彩页 3：王友身 《报纸 · 广告 · 长城》 1993 年 摄影 170 cm × 120 cm

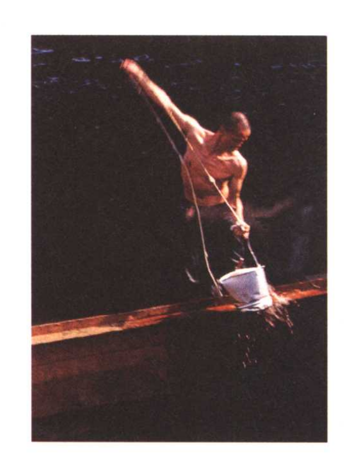


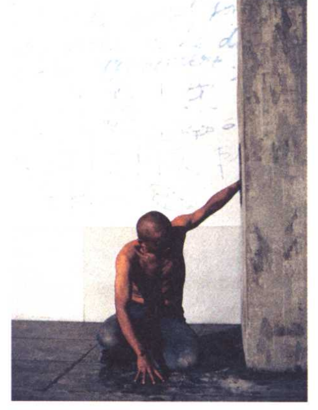
彩页 4. 徐冰 《鬼打墙》 1990—1991 年 装置 混合材料[宣纸、墨、土等]





彩页 5.No.1–2. 郑连杰 《大爆炸系列》 1993 年 9 月 21 日至 10 月 7 日[共完成四个作品 "迷失的记忆"、"黑色可乐"、"洞穴—谋戈"、"大爆炸"] 行为、装置、摄影记录
88.9 cm × 109.2 cm







彩页 6–1：何云昌 《与水对话》 1999 年 行为艺术

彩页 6–2：何云昌 《上海水记》 2000 年 行为艺术

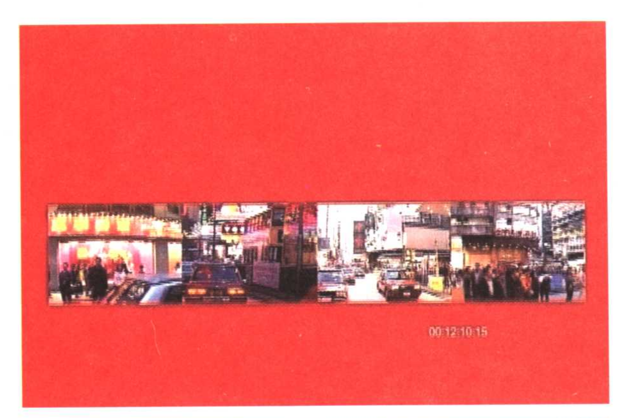
彩页 6–3：何云昌 《抱柱之信》 2003 年 行为艺术

彩页 6–4：何云昌 《天山外》 2002 年 行为艺术

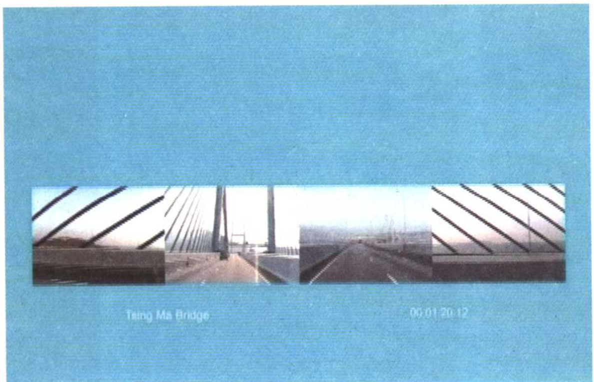


彩页 7–1：黄永砯 《1/4 胡夫塔》 2005 年 混合材料[木头、塑料]、装置 570 cm × 230 cm × 230 cm

彩页 7–2：黄永砯 《蝙蝠计划 Ⅲ》 2003 年 装置









彩页 8–1：洪强 《观光之三》 2001 年 数码录像，装置 片长 9 分钟
彩页 8–2：洪强 《倾斜之一、二、三》 2002 年 数码录像，装置 片长 9 分钟





彩页9：李占洋 《街景之三： 车祸 》 2002年 雕塑[玻璃钢、上色] 120 cm × 86 cm × 70 cm



彩页10：李占洋 《火车站》 2004年 雕塑[着色，玻璃钢] 205 cm × 105 cm × 43 cm



彩页 11：刘小东 《要死的兔子和没事干的人之二》 2001 年 布面油画 198 cm × 198 cm



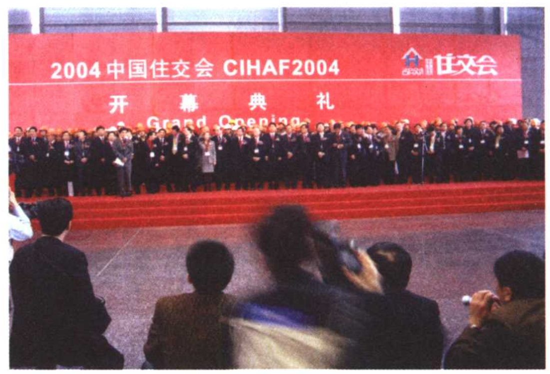


彩页 12−1：刘小东 《自古英雄出少年》 2000 年 布面油画 198 cm × 198 cm

彩页 12−2：刘小东 《观看》 2000 年 布面油画 198 cm × 198 cm



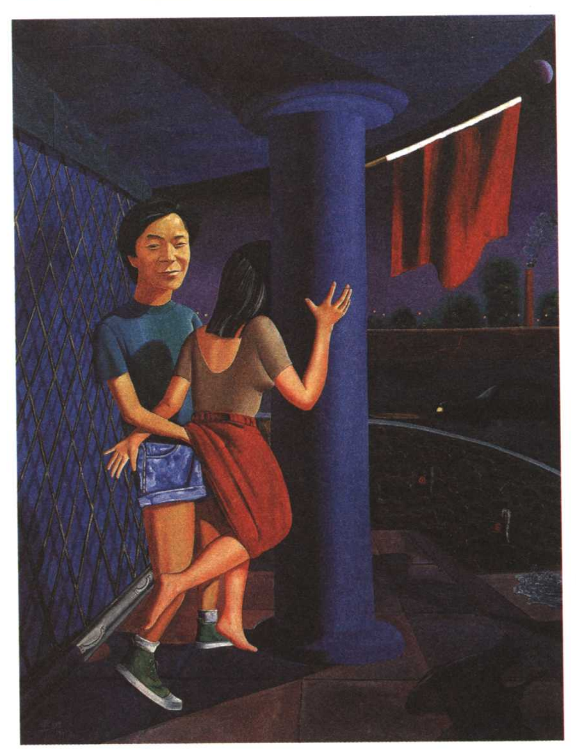




彩页13：宋冬 《与民工在一起》 2001—2005年 录像



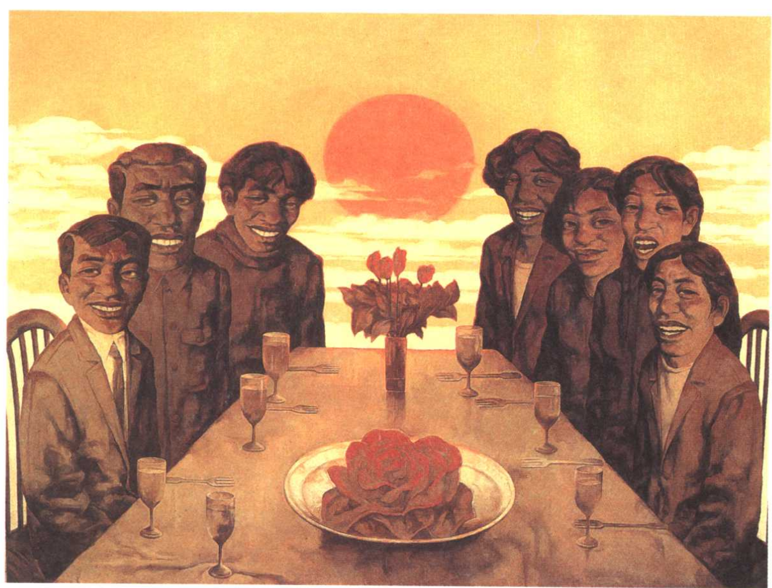




彩页 14–1：宋永红 《风景双联画》 1994 年 布面油画 80 cm × 200 cm

彩页 14–2：宋永红 《夜，旗》 1998 年 布面油画 150 cm × 110 cm

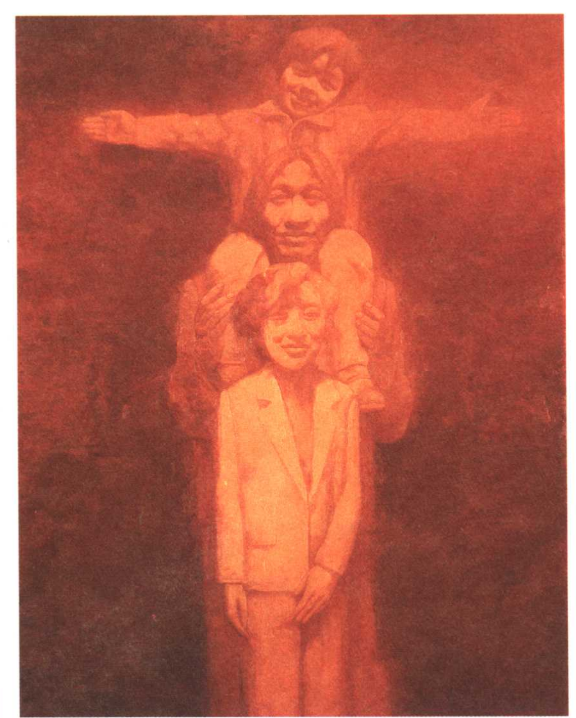




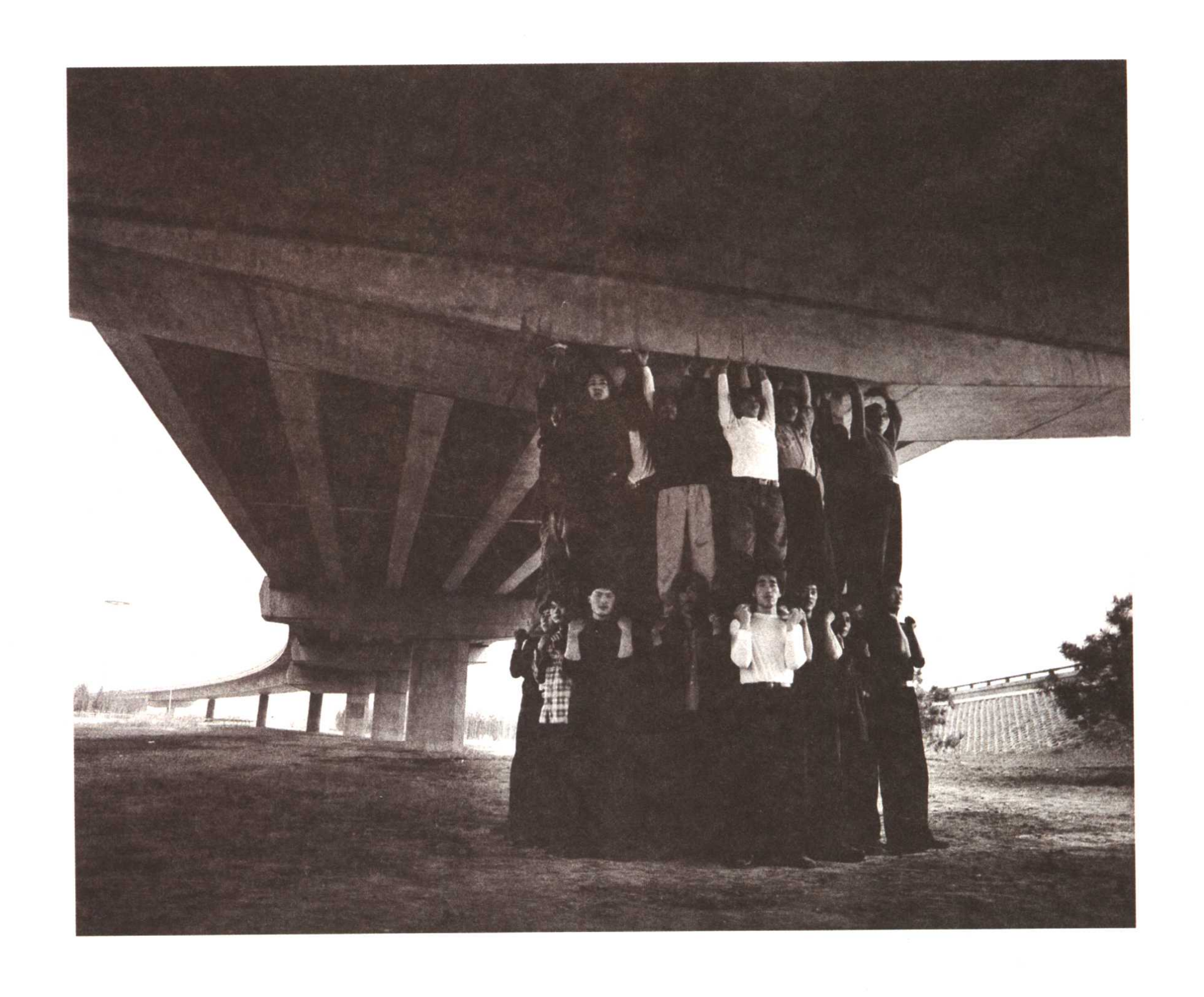
彩页 15–1：苏新平 《宴会之一》 2005 年 布面油画 200 cm × 260 cm

彩页 15–2：苏新平 《宴会之二》 2005 年 布面油画 200 cm × 260 cm





彩页 16-1：苏新平 《假日系列：11 号》 2005 年 布面油画 220 cm × 180 cm
彩页 16-2：苏新平 《假日系列：13 号》 2005 年 布面油画 260 cm × 200 cm



彩页17：王晋 《100%》 1999年4月 行为，摄影 500 cm × 149 cm



彩页 18：王晋 《0%》 2002 年 7 月 行为、摄影 599 cm × 200 cm



彩页19：王劲松 《我终于登上了长城！》 1992年 布面油画 150 cm × 150 cm

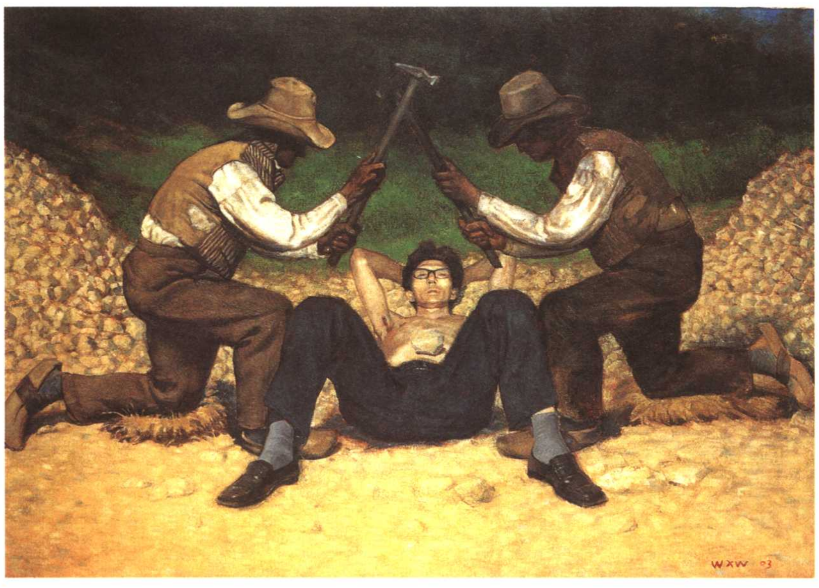




彩页 20–1：王劲松 《百拆图》 1999 年 摄影，共 100 幅 198 cm × 594 cm

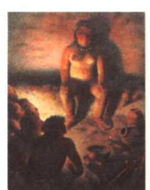
彩页 20–2：王劲松 《无聊的会议》 1988 年 重彩 120 cm × 90 cm













彩页 21–1：王兴伟 《八女投江》 2003年 布面油画 190 cm × 130 cm

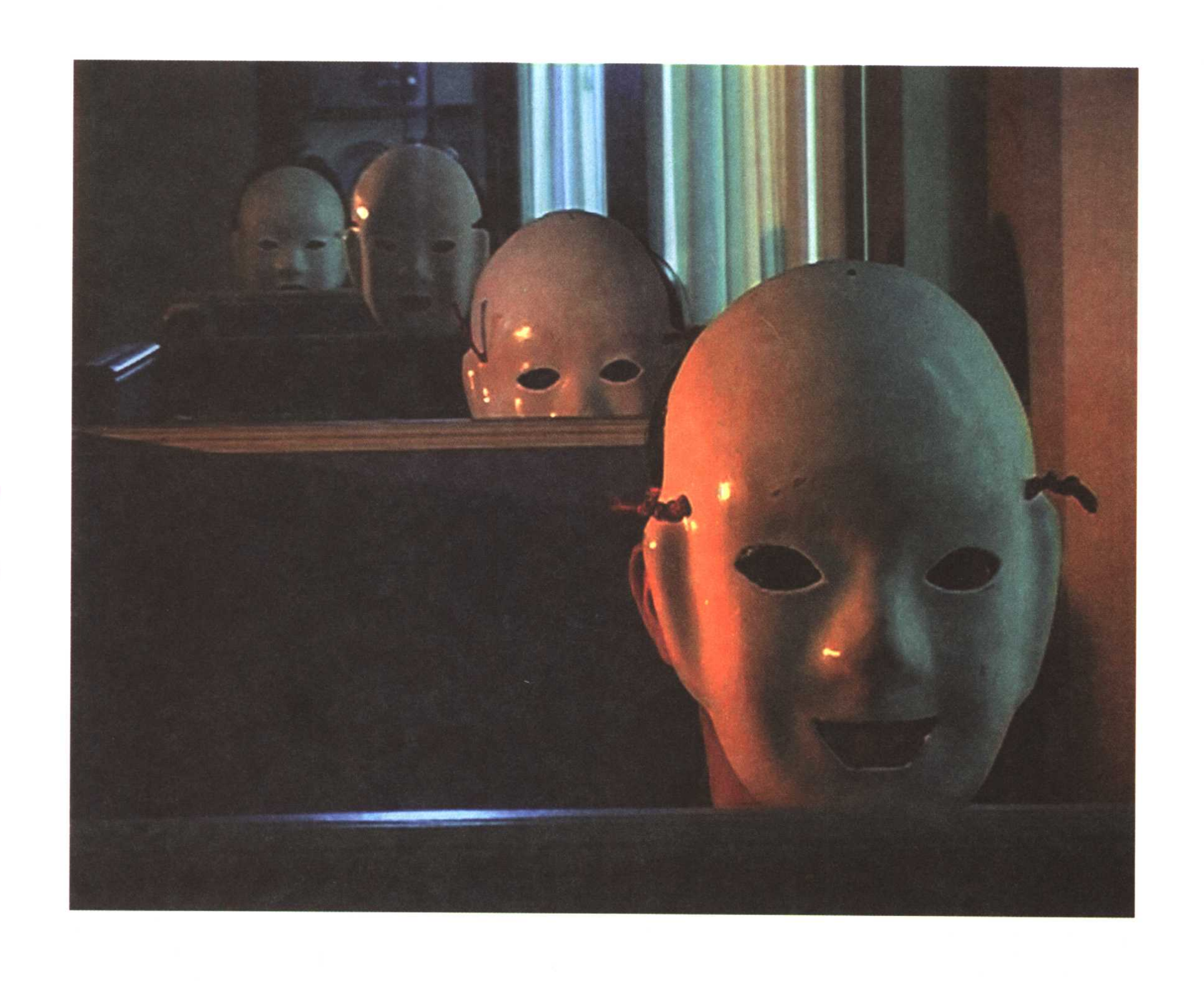
彩页 21–2：王兴伟 《打石工》 2003年 布面油画 148 cm × 208 cm

彩页 21–3：王兴伟 《进化的步伐》 2004年 布面油画 129 cm × 92.5 cm



彩页 22-1：邢丹文 《都市演绎之四》 2004—2005 年 摄影 90.2 cm × 120 cm

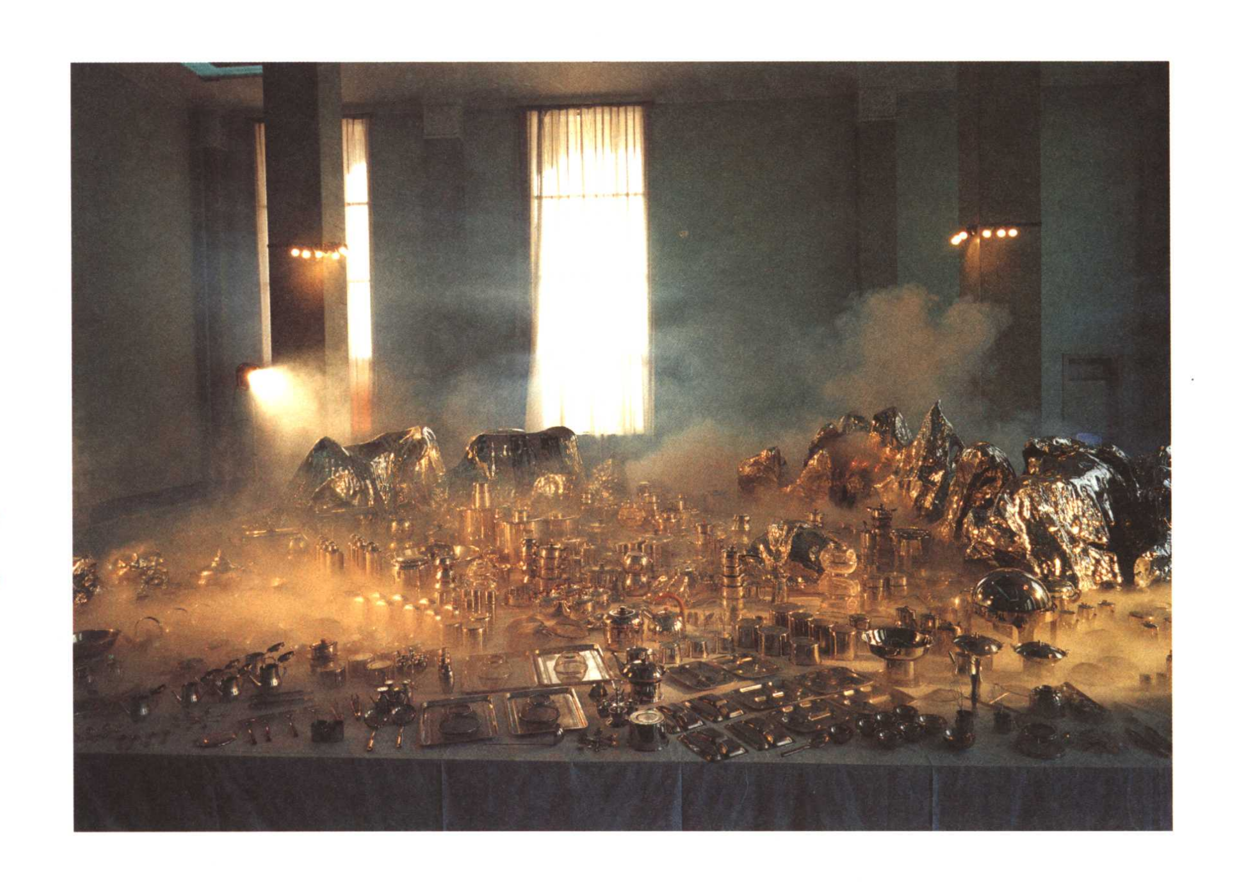
彩页 22-2：邢丹文 《都市演绎之四》[局部] 2004—2005 年 摄影



彩页23：汪建伟 《蜘蛛 No. 10》 2004—2005年 录像，片长16分钟



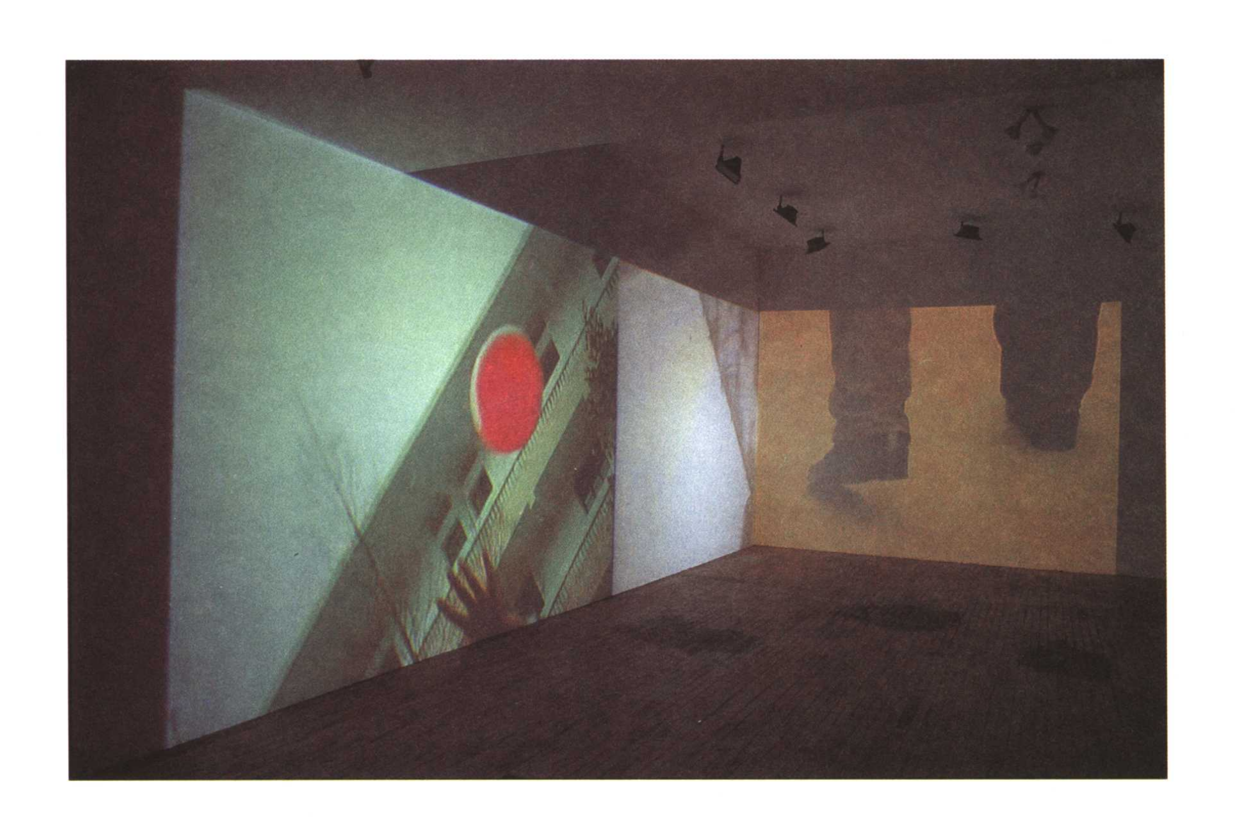
彩页 24：张大力 《对话与拆散》 1995—2003 年 录像，摄影



彩页 25：展望 《都市风景》 2002 年 装置 400 cm × 500 cm × 130 cm



彩页 26. 张洹 《把根留住》 2003 年 雕塑 464 cm × 184 cm × 385 cm



彩页 27．张培力《空气》1999 年 录像、装置









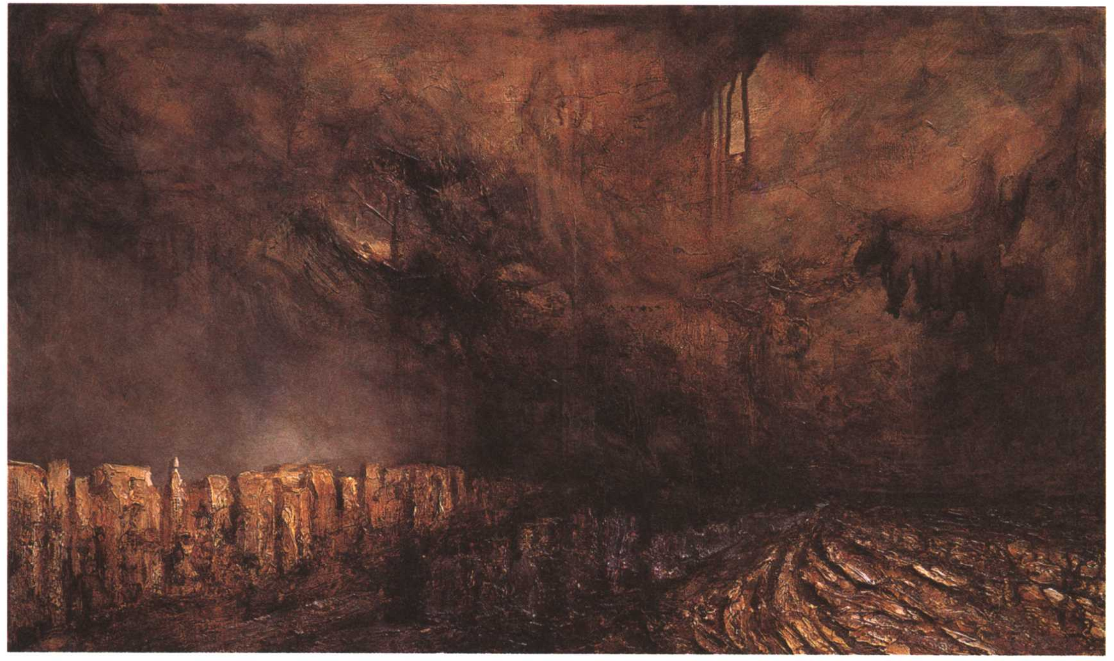
彩页 28.No.1：赵半狄 《熊猫系列：非典》 2003 年 摄影 116 cm × 96 cm

彩页 28.No.2：赵半狄 《熊猫系列：驾驶》 1999 年 摄影 120 cm × 110 cm

彩页 28.No.3：赵半狄 《熊猫系列：吸烟》 1999 年 摄影 120 cm × 120 cm

彩页 28.No.4：2003 年 11 月赵半狄和他的熊猫将两家媒体告上法庭 [新闻图片]





彩页 29–1：丁方 《山河系列之五》 1998 — 2001 年 布面油画 180 cm × 560 cm

彩页 29–2：丁方 《城系列：沙尘》 1999 — 2000 年 布面油画 60 cm × 100 cm





彩页 30–1：丁方 《城系列：当号角响彻城市的天空》 1998 年 布面油画 60 cm × 70 cm

彩页 30–2：丁方 《高原系列：雄关》 2001 年 布面油画 90 cm × 130 cm



彩页 31：李山 《阅读》 2004—2005 年 数码图像 150 cm × 120 cm



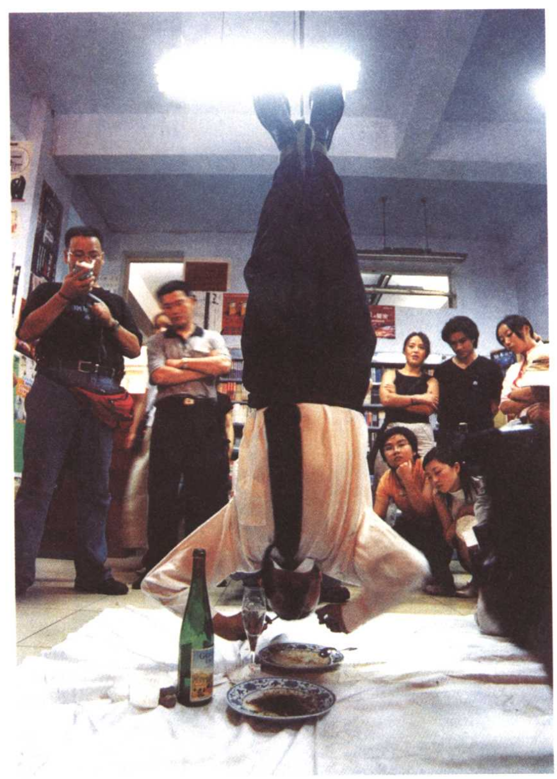
彩页 32.No.1–2：李山 《阅读：苍蝇》 2004—2005 年 数码图像 150 cm × 140 cm，150 cm × 105 cm

彩页 32.No.3–4：李山 《阅读：蜘蛛》 2004—2005 年 数码图像 150 cm × 129 cm，150 cm × 148 cm

彩页 32–5：李山 《阅读：青蛙》 2004—2005 年 数码图像 150 cm × 129 cm

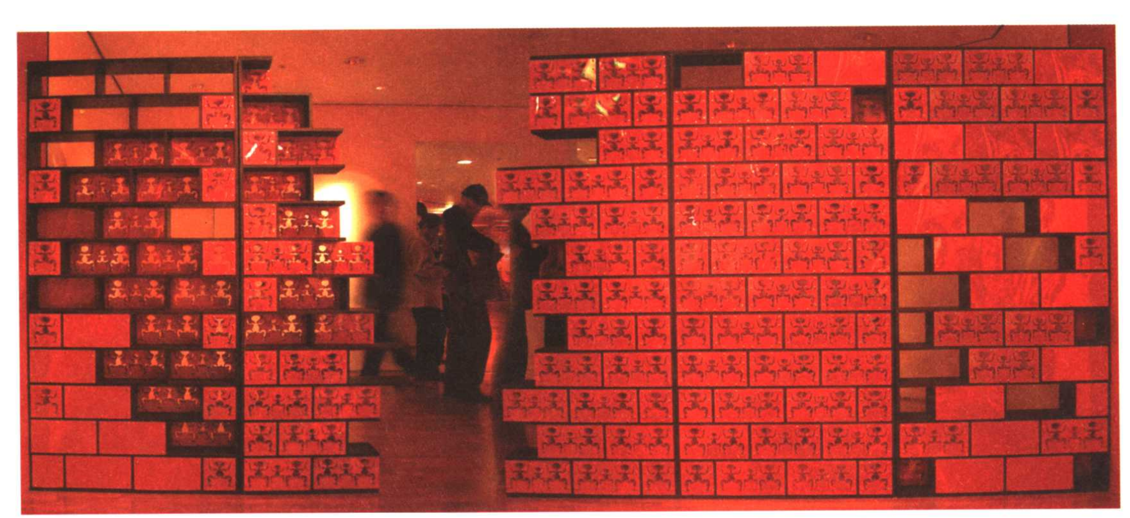
彩页 32–6：李山 《阅读：蝴蝶》 2004—2005 年 数码图像 150 cm × 184 cm

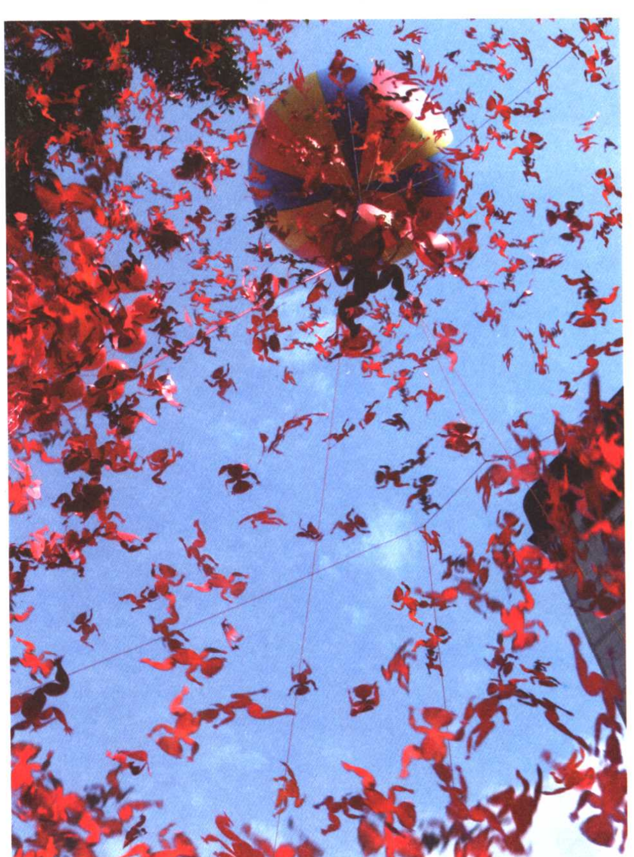




彩页 33-1、戴光郁 《白色不一定好》 2001 年 行为艺术

彩页 33-2、戴光郁 《吃与词》 2002 年 行为艺术





彩页 34.No.1—2：吕胜中 《降吉祥》 2003 年 装置





彩页 35—1．吴鹏 《风景》 1996 年 布面油画 150 cm × 200 cm

彩页 35—2．吴鹏 《风景》 1996 年 布面油画 150 cm × 200 cm

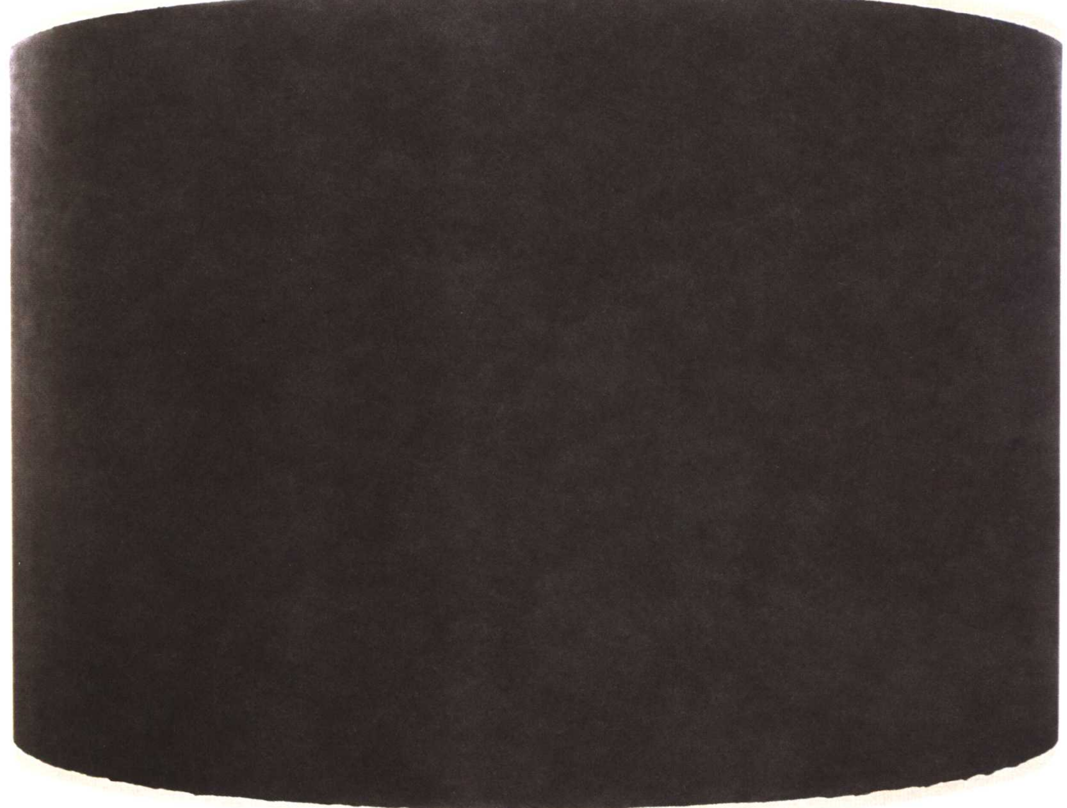


彩页36：吴毅 《树》 2005年 布面油画 245 cm × 396 cm



彩页 37：吴山专 《今天下午停水》 2000 年 行为，装置

彩页 38–1：徐红明 《不确定圆形白灰》 2002 年 纸本油彩 96 cm × 475 cm
彩页 38–2：徐红明 《不确定圆形黑灰》 2003 年 纸本油彩 96 cm × 475 cm

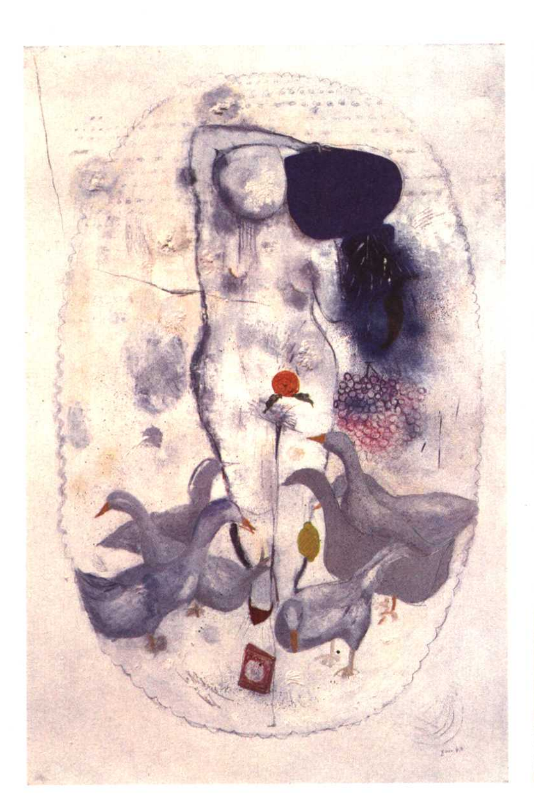




彩页 39. 陈秋林 《别赋》 2002 年 行为、录像、片长 16 分钟



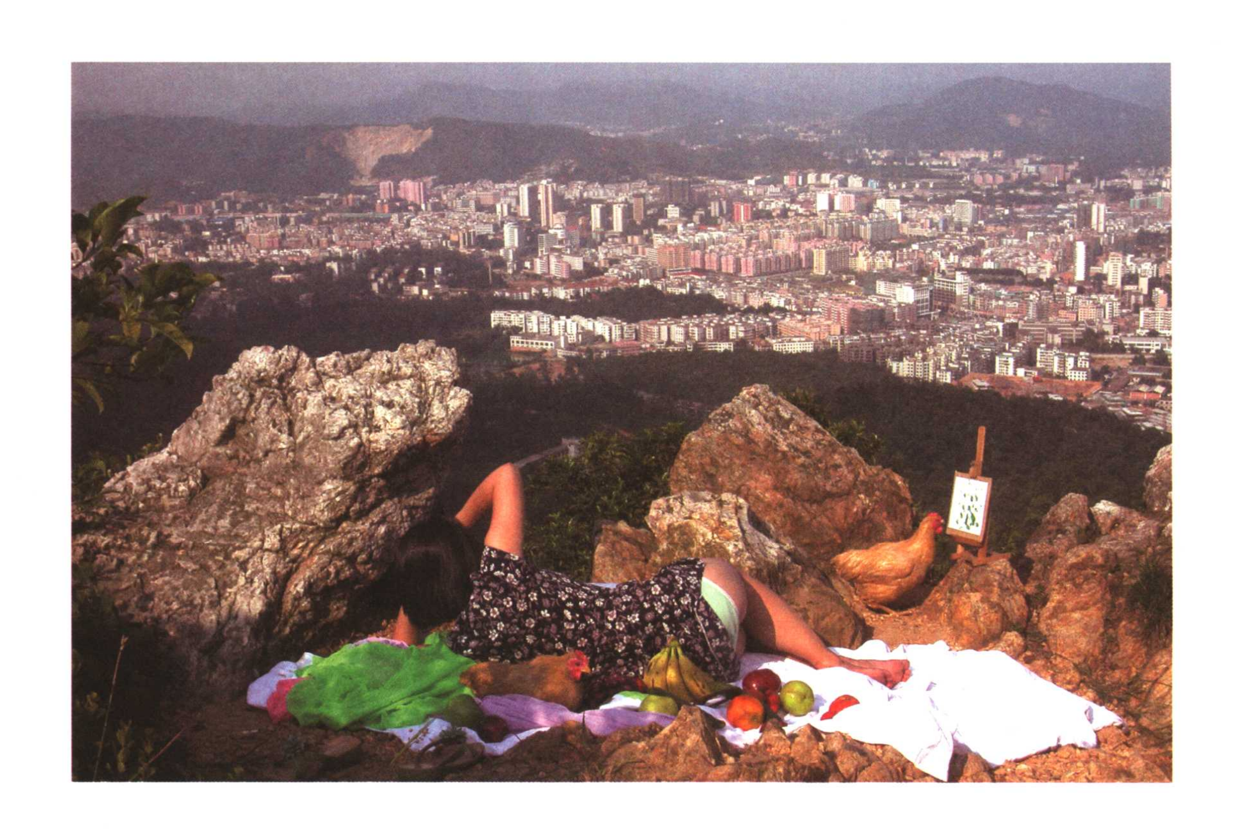
彩页 40：陈秋林 《我存在，我消费，我快乐》 2003年 行为，录像





彩页 41-1：段建宇 《哈喽，嘿，喂之一》 2000 年 布面油画 170 cm × 110 cm

彩页 41-2：段建宇 《哈喽，嘿，喂之三》 2000 年 布面油画 170 cm × 110 cm



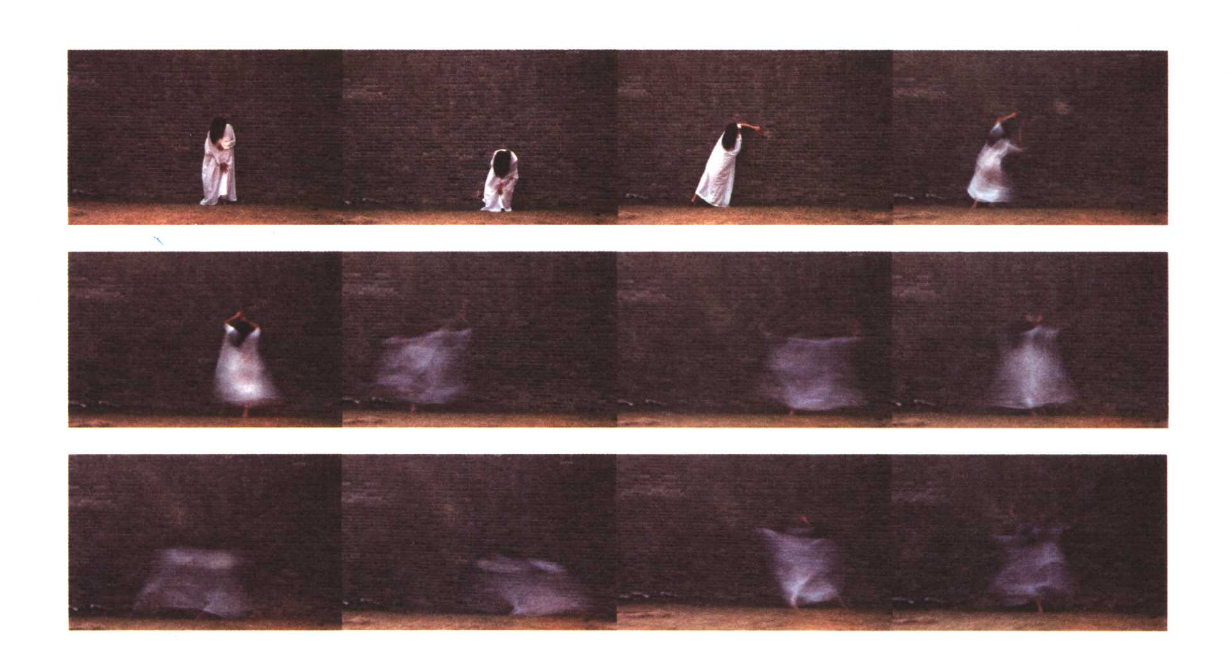
彩页 42：段建宇 《艺术鸡之二》 2003 年 摄影 45.08 cm × 68.58 cm



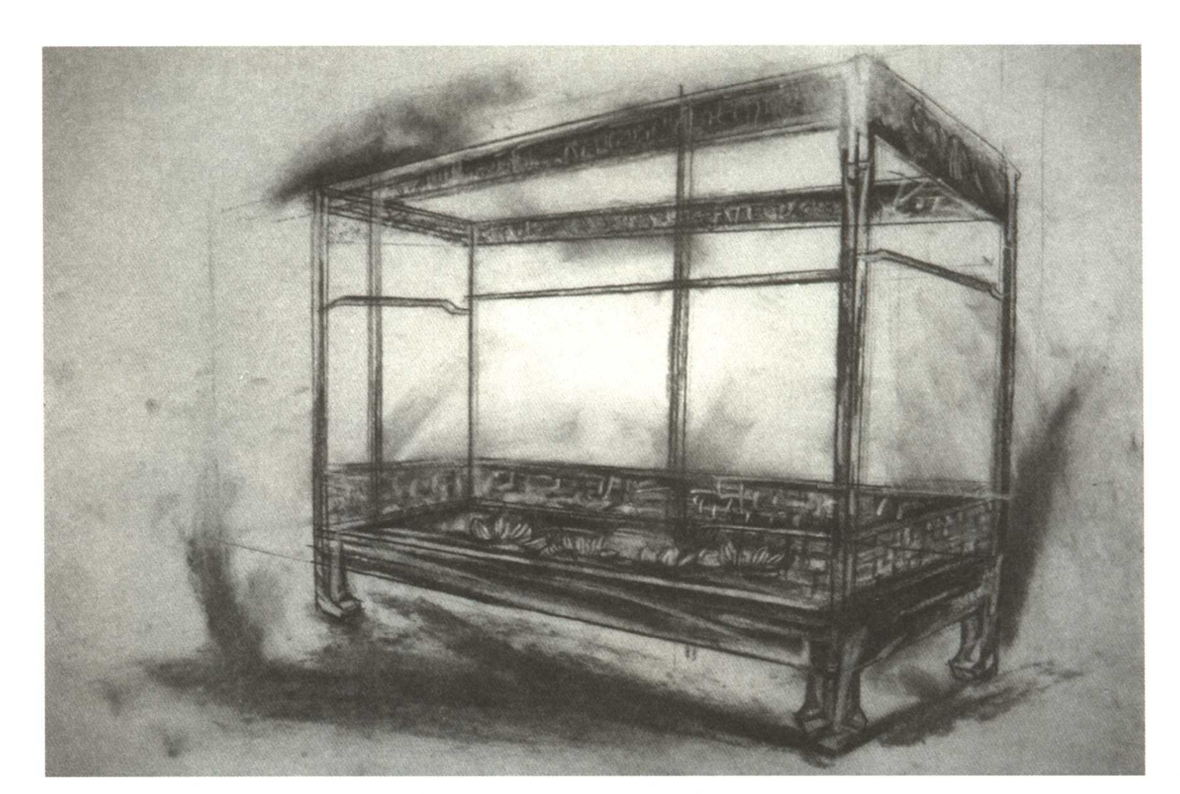
彩页43：郭瑛 《好暖》 2000年 布面水墨与陶土 148 cm × 119 cm

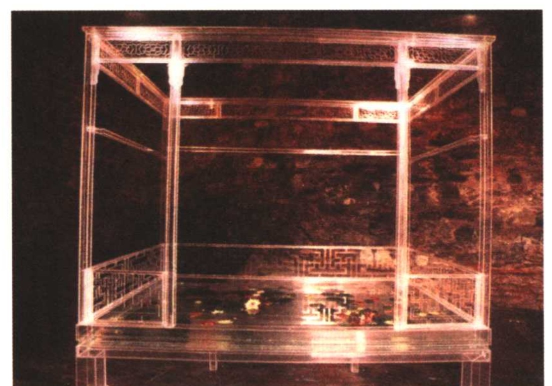


彩页 44：郭瑛 《00》 2000 年　布面铅笔与陶土　148 cm × 119 cm



彩页45：何成瑶 《幻影》 2002年 摄影 26 cm × 480 cm







彩页 46,No.1–2：卢昊 《婚床》 2001 年 装置 274 cm × 251 cm × 220 cm



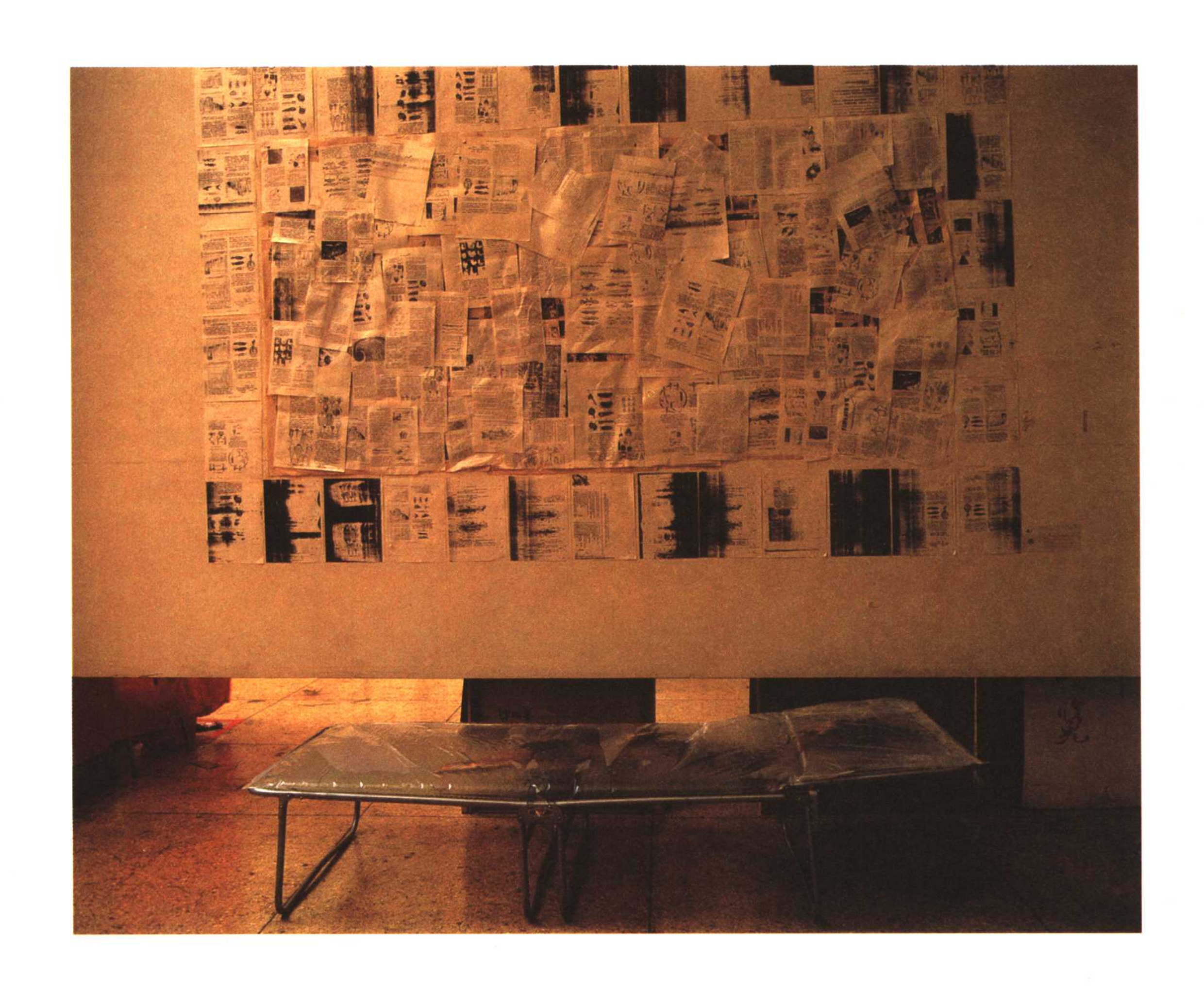
彩页 47：文凤仪 《赞星礼斗》 2003 年 绢，木 300 cm × 300 cm × 300 cm



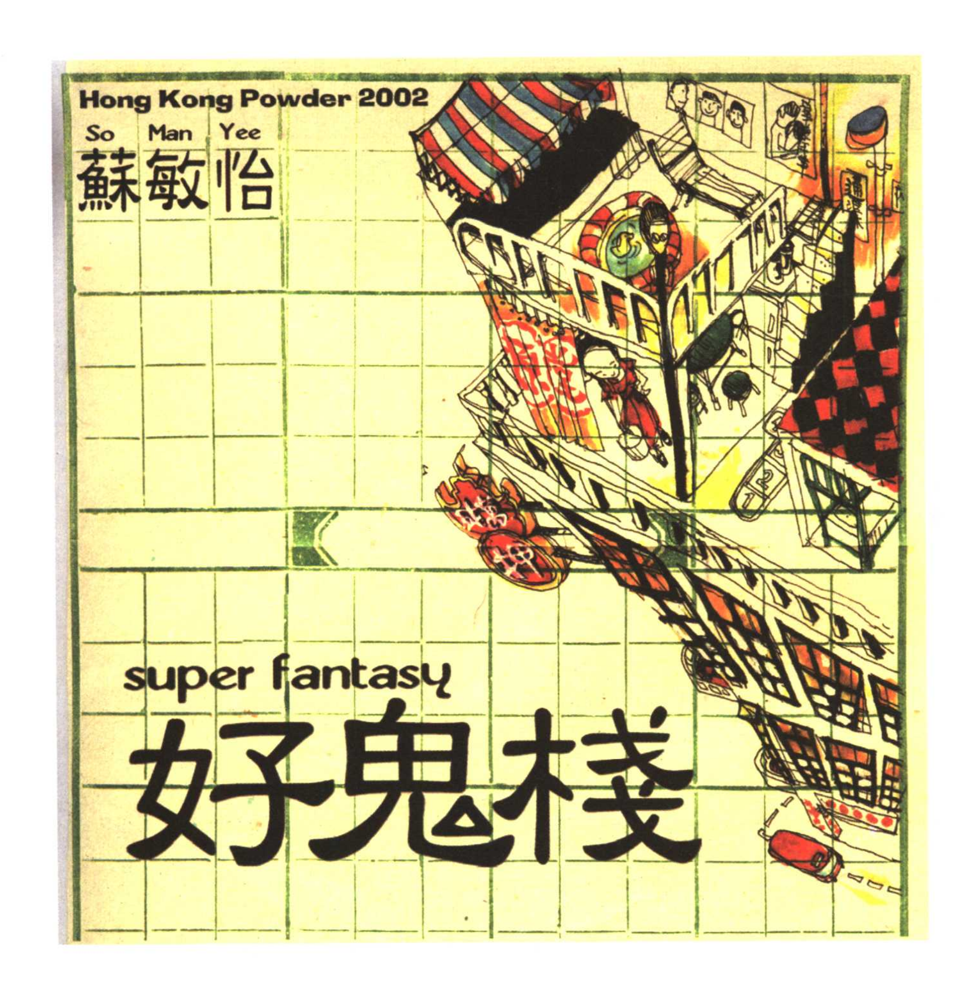
彩页 48：文凤仪 《去我洗涤历程》 1999—2001 年 棉麻布料，塑料彩，木
152 cm × 72 cm × 28 cm



彩页49：秦玉芬《婵娟》1998年 装置 502 cm × 304 cm × 269.7 cm



彩页50：沈远 《水床》 1989年 装置 59.69 cm × 88.9 cm × 198.12 cm



彩页 51：苏敏怡 《好鬼栈》 2002 年 卡通片，片长 6 分钟



彩页 52：尹秀珍 《超市》 2002 年 装置 250 cm × 800 cm × 800 cm



彩页 53：喻红 《记忆之裙》 2005 年 装置